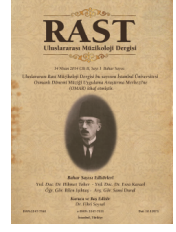




RAST MÜZİKOLJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com



MAKAM, ÂVÂZE, ŞÛBE VE TERKİB: OSMANLI MUSİKİ NAZARİYATINDA PİSAGORCU “KÜRELERİN UYUMU/MUSİKİSİ” ANLAYIŞININ TEMSİLİ

Okan Murat ÖZTÜRK¹

ÖZET

Bu makalede 15. yy. itibariyle Osmanlı makam nazariye tarihinde yeni bir modelin ortaya çıkışı ele alınmaktadır. Bu model, burada “Bâtınî Makam Modeli” (BMM) olarak adlandırılmıştır. Bu yeni modelde makam kavramı temel durumdadır. Bu yeni anlayışa göre perde ve ezgi alanı; makam, âvâze, şûbe ve terkiib olmak üzere dört sınıfa ayrılmaktadır. Bu kavramların, burçlar, gezegenler, dört unsur ve zamanla ilişkilendirilmiş olması, yeni modelin “bâtınî” niteliği açısından son derece dikkat çekicidir. Bu dört kavram, yorumsamacı bir yaklaşımla ele alınarak anlam ve işlevleri bakımından burada ilk kez çözümlenmiştir. Bu çözümlenmeler ışığında bu kavramların, simgesel açıdan “Pisagorcucu gelenek”e özgü “kürelerin uyumu/musikisi” anlayışının bir temsilinden ibaret oldukları belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Makam, bâtinî gelenek, kürelerin uyumu/musikisi, Pisagorcucu gelenek.

MAKAM (MAQAM, MELODY-TYPE), ÂVÂZE (VOICE), ŞÛBE (BRANCH) and TERKİB (COMPOUND): REPRESENTATION OF THE PYTHAGOREAN CONCEPT OF HARMONY/MUSIC OF THE SPHERES IN THE OTTOMAN MUSIC THEORY

ABSTRACT

In this article, it's discussed that the emergence of a new theoretical model in the history of the Ottoman makam theory from 15th century. This new model is called here as “Esoteric Model of *Makam*” (BMM). The concept of “*makam*” (a definitive melody-type) has a fundamental role in this model. According to this new conception, the area of tone and melody is classified into four classes, including “*makam*” (maqam, melody-type), “*âvâze*” (voice/sound), “*şûbe*” (branch), and “*terkiib*” (compound). It's

¹ Öğr. Gör. Okan Murat ÖZTÜRK, Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuarı / TÜRKİYE

extremely remarkable that these concepts are associated with horoscopes, planets, four-elements and time, with regard to esoteric nature of model. In terms of conceptual meaning and functions, these concepts are analyzed here for the first time with hermeneutical approach. In light of findings, it's determined that these concepts are composed of representation of the Pythagorean conception of "the harmony/music of the spheres", in point of esoteric symbolism.

Keywords : *Makam* (maqam, melody-type), esoteric tradition, harmony/music of the spheres, Pythagorean tradition.

GİRİŞ

15. yüzyıl, Osmanlı musiki kültüründe "yeni" bir nazari anlayışın ortaya çıkışı bakımından büyük önem arzeder. Bu yüzyıl musiki nazariyesinin "yeni" niteliği, "makam" kavramının yaygın şekilde kullanımından ve daha da önemlisi "makam-âvâze-şûbe-terki" (MAŞT) şeklindeki dörtlü "sınıflandırma"dan kaynaklanır.² Model, makamların "tarif" edilme biçimleri ve bu tariflerde bir "ezgisel hareket" belirtmek üzere kullanıldığı görülen "âgâz" (başlangıç), "seyir" (gidiş) ve "karar" (bitiş) kavramlarıyla, yeni bir "anlayış" ortaya koyması bakımından dikkat çekici özellikler sergiler. Bu anlayışın ifadelendirilmesinde kullanılan özgün "dil", kullandığı sözcük ve ifade biçimleriyle, belirtilen yeni anlayışın bütünlüklü bir "nazari model" olarak algılanmasında temel bir göstere meydana getirir. Bu nitelikleriyle de bu yeni model, nazariye bakımından kendinden önceki "Devir/Daire/Şedd Modeli"nden (DDŞM) çok önemli bazı farklar sergiler (Tablo 1).

Tablo 1: Birbirine "zıt" iki anlayışı temsilen DDŞM ve BMMye özgü dil ve terimlerin karşılaştırılması.

| DDŞM Terminolojisi (temelde Arapçaya dayalı) | BMM Terminolojisi (temelde Farsça ve Türkçeye dayalı) |
|---|---|
| <p><i>buud/ebad, uzma, vusta, suğra, nağme, fasıla, lahn/elhan, haşiye, nisbet, nisebi şerif, misl/emsal, cüz/ecza, di'fedaf, sagir/suğra, kebir/kübra, asgar, muşt, enf, veter/evtar, cins/ecnas, leyyin, rasim, nazım, levni, kavi, muntazam, munfasıl, mütetali, kısım/aksam, sınıf/esnaf, cem/cemaat, zi'l-erbaa (dörtlü), mefruzat, reisat, evsat, munfasilat, haddat, zi'l-hams (beşli), zi'l-küll (sekizli), zi'l küll ve'l-erba (sekizli+dörtlü), zi'l küll ve'l-hams (sekizli+beşli), zi'l küll-i merrateyn (çift sekizli), müfred/ferd, büzürg müfred, kuçek müfred, mürekkeb, bahr, tabaka, daire/devir/edvar, şedd, avaze, şube, tanini, bakiye, fazla, ziyade, irha, mücenneb, ehad, evsat, eskal, mülâyim/mülâyemet (uyumlu/luk), mütenâfir/mütenâferet (uyumsuz/luk), bam, mesles, mesna, zir, hadd, destan/desatin, mutlak, zaid, mücenneb, sebbabe, zelzel vustası, fars vustası/kadim vusta, binsir, hinsir, tenâfir, hafî, intikal</i></p> | <p><i>perde/ev/hâne/âvâz; âgâz/mebde/mahrec; nerm, tiz; seyir/reviş/tarik; karar/karargâh/mahatt; tam/tamam/bir perde; nim/yarım/buçuk/nısf/eksik perde; "nerm etmek" [kalınlaştırmak]; "ziyade etmek/tiz etmek/çekmek" [inceltmek]; "karib etmek" [yaklaştırmak]; "doğmak/başlamak/âgâz etmek/huruc etmek/kopmak"; "seyr etmek/gezmek"; "aşağı gitmek/inmek/hubut etmek", "yukarı gitmek/çıkmaq/suud etmek"; "uğramak"; "dönüp gelmek"; "varmak/durmak"; "karar etmek/eylemek"; "oturmak/kalmak/istirahat etmek"; "kendini beyan etmek/icra etmek/göstermek"; "kendi perdesine/hânesine sahip olmak"; "yerinden âgâz etmek"; eda/tavir/üslub/tarz"</i></p> |

² Bu yeni nazariye anlayışını Popescu-Judet (2004) "Anadolu okulu" olarak anarken, Agayeva ve Uslu (2008) da "Türk kolu edvarları" olarak adlandırmaktadır.

Lâdikli Mehmed Çelebi (LMÇ), "müteahhirin"e (sonrakiler/yeniler) özgü bu farklılığa, şu sözlerle dikkat çeker:

"bilgikim [bilesin ki] ba'zı cem'-i mülâyimeye [uyumlu perde topluluklarına/ezgilere] makâm deyu ad virdiler ve ba'zısına âvâz dediler ve ba'zısına şu'be didiler ve ba'zısına terkîb dediler ba'zı dahi bulunur ki hiç bir isimle müsemmâ degüldür [bazıları da vardır ki hiçbir isimle adlandırılmış değildir] nitekim muhfi degül [gizli değil] gene bunciley'n [bunun gibi] makamâtndan ve âvâzâtndan ve şu'belerden ve terâkîbden dahi her bir ferde [her birine] bir ismi mahsûs [özel bir isim] ta'yîn etdiler [verdiler] ... andan sonra ba'zı mürtâzîn [seçkinler] bu elhânun tabayiiyle [ezgilerin tabiatlarıyla] burûc [burçlar] ve kevâkib [gezegenler] ve anâsır [dört unsur] tabî'atları arasında münâsebet ve alâka-i ma'neviyye [bağlantı ve manevî ilişki] müşâhade etdiler dahi [gözlemleyerek] anlara mansubdür dediler [onlara bağlı olduklarını söylediler] egerçe vech-i münâsebet gayrihi ma'lûm degülse [meğer ki başka bir bağlantı sebebi bilinmiyor olsun]..." (Kalender, 1982: 93; Pekşen, 2002: 47).

Bu "tarihsel" tanıklık ışığında, musiki nazariyesi bakımından Osmanlı 15. yüzyılında ortaya çıkan "yeni nazârî model"nin ayırt edici vasfını, musikiye ait unsurlar ile kâinattaki düzen (*cosmos*) arasında kurulan "manevî ilişki"nin oluşturduğu açıkça ifade edilmiş olmaktadır. Ancak bu yeni modelin musiki-kozmoloji ilişkisi temeline dayanan ayırt edici yönünü, 1411³ tarihi itibarıyla Osmanlı'daki "bâtını" nazariyecilerin öncüsü sayılabilecek Kırşehirli Yusuf'un *Risâle-i Mûsîkî*'sinden bizzat okumak, kuşkusuz çok daha etkileyici olacaktır:

"ve on iki burûcdan on iki makâm tasnîf eyledi ve yidi yılduzdan yidi âvâze aldı ve dokuz felekden dokuz dürlü darb ve usûl peydâ eyledi ve her makâmın aslını âvâzeden fark eyledi gördi ki dört nev'dür bu dört nev'i dört 'anâsıra mukâbil eyledi ki od ü yil ü su ü toprakdur ve her birine bir dürlü ad kodı" (ed. Öztürk ve çev. Sezikli, 2014: 18; Doğrusöz, 2012a: 185; 2012b: 67; Sezikli, 2000: 41; Kamiloğlu, 1998: 28). Görüldüğü gibi Osmanlı dünyasında "ilk" sayılabilecek bu örnek metin, musikiyi, âlemin bir temsili olarak gören, mistik ve ezoterik bir bakış açısına sahiptir. Nitekim bu modele özgü sınıflandırma ve tariflerde kullanılan isim ve terimler, bu kaynakların "bağlı buldukları gelenek" konusunda çok önemli bilgi ve ipuçları içerir. Musiki nazariyatını açıklamak üzere ortaya konulan bu model, kesin olarak ve tamamen ezoterik/bâtını⁴ bir

3 Kırşehirli Yusuf'un 1411'de yazmış olduğu musiki ile ilgili risalenin Farsça orijinali kayıp olmakla birlikte, elimizde 1469 yılında Hariri b. Muhammed tarafından yapılmış Türkçe çevirisi bulunmaktadır. bkz. Öztürk (ed.) ve Sezikli (çev.), 2014: 11-14; Doğrusöz, 2012a: 33-41.

4 Ezoterik/bâtını: Sözcük anlamıyla "iç; içe özgü; derüni" gibi anlamlara gelir. Egzoterik (zâhir/dış) ve ezoterik (bâtın/iç) ve ayrımı, evrende var olan her unsurun bir "görünen", bir de "gizli" yanı olduğu düşüncesine dayanır. Ezoterizme göre tüm kâinatta "tek" bir "hakikat" vardır ve bu hakikat "iç"te ve gizlidir. Dışta olan her şey, bu "tek" hakikatin farklı görünüşlerinden ibarettir. Dolayısıyla "ezoterizm", evrensel ve değişmez nitelikteki bu "tek hakikat"e ilişkin temel bir felsefî kavrayışı ifade eder. Sözcüğün belirttiği "iç"e özgünlük, herkese "görünen" veya "zahir olan" herhangi bir olgu veya unsurun, herkesçe "görülemez" veya "bilinemeyecek", "gizli", "örtülü", "sırlı" veya "içte olan" yanına ilişkin bir sezme/duyma/bilme hal ve makamını ifade eder. Bir hususun "ezoterik" oluşu, onun mistik ve metafizik boyut veya bağlamlara sahip olduğu anlamına gelir. Bütün ezoterik topluluk ve gelenekler; sembol, rumuz veya işaretlere dayalı özel ve gelişkin bir dile sahiptir ve bu dil ancak üstad-şakird ilişkisine dayalı belli bir

içeriğe sahiptir. Bu niteliğinin kaçınılmaz bir gereği olarak da “dışarıya kapalı” (*hermetic*) “sır gelenekleri”ne (*secret traditions*) özgü “semboller”le doğrudan bağlantılıdır. Bu iki temel özelliği dikkate alınarak Osmanlı 15. yüzyılında ortaya çıkan yeni model burada, “Bâtınî Makam Modeli” (BMM) olarak adlandırılmıştır.

BMMnin perde-ezgi alanını sınıflandırma anlayışı, Oryantalistlerce “Sistemci Okul” (Farmer, 1925; Wright, 1978) olarak anılan kendinden “önceki” modelin yaklaşımından hemen bütünüyle “farklı” bir mantığa dayanır. Bu yeni modelde “perde-ezgi” alanı; (i) on iki “makam”, (ii) yedi “âvâze”, (iii) dört “şûbe” ve (iv) sınırsız sayıda “terkib”e ayrılır. Bu sınıflandırma, başta ilişkilendirildiği kâinat öğeleri olmak üzere, bu öğelerin temsilinde kullanılan “sayısal sembolizm” bakımından da çok önemli mesajlar taşır. Taşıdığı bu mesajların, felsefe ve musiki nazariyatı tarihinde Pisagorcular (*Pythagoreans*) olarak bilinen çok köklü ve etkili, ezoterik ve hermetik bir topluluğa ve bunların temsil ettiği tanrı, âlem ve insan anlayışıyla bağlantılı oluşu ise, konuyu pek çok bakımdan önemli bir ilgi odağı haline getirmektedir. Pisagorcular, kâinat ve kâinattaki “düzen”in (*cosmos*) anlaşılmasında kullanılmak üzere, aralarında musikin de yer aldığı dört temel bilgi alanının, antik dönemlerden beri bilinen en önemli temsilcileri olmuşlardır (Guthrie, 1987, 2011; ed. Christensen, 2002). İslam kültürüne İhvân-ı Sâfâ üyelerinin çalışmalarıyla birlikte eklenen Pisagorcucu geleneğin Osmanlı dünyasındaki rolü ve etkinliği konusu, bugüne dek yeterince araştırılmış ve özellikle de musiki nazariyesi bakımından ortaya konulmuş değildir. Ayrıca BMMye temel oluşturan dörtlü sınıflandırmanın (MAŞT) unsurları arasındaki farkların ne olduğu konusu da önemli belirsizlikler içindedir. Pisagorcucu anlayışın Osmanlı musiki nazariyatı üzerindeki etkileri ile MAŞT sınıflandırmasının sembolik ve teknik yönden analizi, bu makalenin temel konusunu oluşturmaktadır.⁵

PİSAGOR, PİSAGORCULUK ve “KÜRELERİN UYUMU/MUSİKİSİ” KAVRAMI

Pisagor (İÖ. 580-504) veya Osmanlı kaynaklarındaki söylenişle “Fisagores”, felsefe ve bilim tarihinin olduğu kadar, hermetik kültür tarihinin de en “özgün” isimlerinden birisidir. Kroton’da kurduğu “gizli” tarıkata özgü felsefi-dinsel anlayış Pisagorculuk olarak adlandırılırken, bu tarikat üyeleri de Pisagorcular olarak bilinirler (Guthrie, 1987, 2011). Hançerlioğlu (2006)’na göre Pisagorculuğun temelini Orfizim, Budizm ve Hermetizm gibi “gizem” gelenekleri oluşturur. Buna ek olarak Pisagorculuğun Mısır, Kalde, İran ve Hint ezoterik gelenekleriyle de önemli bağları vardır (Morewedge, 1992; Walbridge, 2001).

inisiyasyon ve irşad süreci içinde öğrenilebilir. Bu nedenle ezoterik cemaatler, “dışarıya kapalı” (hermetic), kendi iç örgütlenme ve hiyerarşilerine sahip özel gruplardan oluşur. Bu gruplara ancak “uygun görülenler”, belli bir inisiyasyon süreci sonunda üye olarak alınırlar. Ezoterik geleneklerde grup içinde verilen eğitim, tümüyle “gizli” ve “sır kültürü”ne dayalı bir eğitimidir. Türkçedeki “içsel/içrek” anlamına gelen “bâtınî” sözcüğü, “zahir x bâtin” (dış/görünen x iç/gizli) ayrımı temelinde ezoterik sözcüğüyle eşanlamlıdır. Bu nedenle buradaki kullanımda bu iki sözcük, belirtilen bağlamda çoğu kez birbiri yerine kullanılmıştır. bkz. Kılıç, 2011.

⁵ Konunun müzikolojik yönü hakkındaki çeşitli değerlendirmeler için bkz. Oransay (1966), Durmaz (1991), Can (2001, 2002), Popescu-Judet (2002, 2010a, 2010b), Uslu (2009).

Aristo'nun bildirdiğine göre Pisagorculukta "sayı" her şeyin esası ve aynı zamanda da ölçüsü idi (Berghaus, 1992). Tüm hermetik geleneklerde görülen "zıtların birliği" ilkesi, Pisagorculukta "birlik-çokluk" kutupsallığıyla temsil edilmiştir. Sayısal ve geometrik sembolizm, Pisagorculuğun "gizli" dilini oluşturur. Bu nedenle gerek "daire" ve "küre" ve gerekse de ilk dört rakam; Pisagorculuğun temel ilkelerini oluşturan "uyum" ve "birlik" kavramlarının kusursuz temsilcileri, anahtarlarıdır. Pisagor'a göre kâinat, tümüyle bir sayı uyumundan ibarettir. "Pythagorasçılara göre bütün kâinat, gezegen ve yıldızlar düzenli hareketleriyle büyük bir müzik enstrümanı gibidir. Bu enstrümanın her bir parçası dünyasal müzikteki oranlara uygun bir düzende akort edilmiştir" (Can, 2001: 144). Bu yüzden Pisagorcular, musikide kullanılan tüm perdeleri, "monokord" (tek-tel) adını verdikleri "nazarî" bir aygıt üzerinde hesaplamışlardır (Guthrie, 1987: 24-28). Bundan amaçları, kâinataki her şeyde olduğu gibi musikide de "çok(luk)"un "bir(lik)"ten türediğini göstermektir. Pisagorcü sembolizmde tanrıyı simgeleyen "bir", "asıl/esas" olması nedeniyle "sayı" olarak kabul edilmez; aksine ilk sayı, "çokluk"u ifade eden 2'dir. Pisagorculara göre tüm "sayı"lar, "bir"den türeyerek çoğalır. Çünkü "1", "bir olan" anlamında Pisagorcü gelenekte "tanrı" demektir. Bu yüzden Pisagorcü ezoterik geometride de "bir" -yine tanrıyı simgelemek üzere- "nokta" ile temsil edilir. Geometrik olarak 3, üçgenle; 4 ise kareyle gösterilir ve bunların sayısal toplamı olan 7 de, makrokozmos tanrı ile mikrokozmos insanın bütünlüğünü temsil eder (Heninger, 1961; Hançerlioğlu, 2006; Kingsley, 2002; Guthrie, 2011). Böylece Pisagorculukta -ve genel anlamda hermetizmde- "uyum" ve "birlik", öz olarak "tanrı", "âlem" ve "insan" arasındaki ilişkiyi anlamının anahtar kavramları haline gelir (Berghaus, 1992; Copenhaver, 1992; Walbridge, 2001; Özbudun, 2003; Kılıç, 2010). Bu bağlamda kozmoloji, astroloji, aritmetik, geometri, musiki, hikmet, tıp, simya ve maji gibi "ilimler", tüm hermetik geleneklerde, belirtilen ilişkileri anlamak ve açıklamak üzere ihtiyaç duyulan akli veya sezgisel bilgi birikiminin ana unsurlarını teşkil eder (Shumaker, 1972). "Uyum" ve "birlik" kavramlarının, hermetik köklerle yakından bağlantılı "süfî gelenek"te de son derece önemli bir "tema" oluşu ve tanrı-insan ilişkisi ile tüm kâinat düzeninin bir anahtarı olarak algılanması, bu anlamda çok dikkat çekicidir (Uludağ, 1999).

"Kürelerin uyumu/musikisi"⁶ (*harmony of the spheres/music of the spheres*) anlayışına ilişkin ilk önemli bilgiler, Pisagorcular hakkındaki anlatılardan gelir. "İhtiyar" Plinius (M.Ö. 23/24-79), Gerasalı Nikomakus (Nicomachus) (M.Ö. 50-150), İzmirli Teon (Theon) (M.Ö. 115-140) ve Batlamyus (Ptolemaios) (M.Ö. 127-148), bu gizli topluluğun, kâinataki düzen, seyyareler ve dönüşleri esnasında çıkardıkları sesleri hesap yöntemleriyle ilgili yazılı ilk bilgileri aktaranlar olmuşlardır (Godwin, 1993). Bu kaynaklara göre seyyarelerin sesleri, dünyaya ve birbirlerine olan uzaklıklarına bağlı

6 Günümüzde yaygın olarak "kürelerin uyumu/musikisi" şeklinde bilinen bu Pisagorcü kavram, kâinataki "uyum", "birlik" ve "düzen"i simgeleyen bir kavramdır. Buradaki "küre", aynı zamanda "âlem", "felek" ve "gök" anlamlarına gelir. Bu nedenle kavram Türkçede "âlemlerin uyumu/musikisi", "feleklerin uyumu/musikisi", "göklerin uyumu/musikisi" şeklinde de ifade edilebilir. Bilindiği gibi antik dünyada kâinatın, iç içe geçmiş küreler/felekler/âlemler/göklerden oluştuğuna inanılıyordu. Musiki ise, aynı zamanda "harmonia" olarak "uyum" demektir.

olarak hesaplanabilmekteydi. Bu anlayış, yüzyıllarca devam edegelen köklü ve derin bir gelenek şeklinde Ortaçağ İslam, Hristiyan ve Yahudi kültürlerinde de varlığını sürdürerek, bir anlamda “dinler-üstü” bir özellik kazanmıştı. Belirtilen kültür ve geleneklerin tümünde musiki, âlemdeki düzenin en mükemmel temsilcisi olarak görülür ve dolayısıyla bu ilâhî düzen, en iyi musiki üzerinden anlaşılabilir. İhvân-ı Sâfâ (10. yy.) üyeleri, ünlü *Risâleler*’inde, konuyu şöyle izah ederler:

“[Kadim] bilgiler, aynı zamanda semâvî cisimlerin görece büyüklükleri arasında çeşitli bakımlardan (aritmetik, geometrik veya musikisel [aralıklara özgü]) ilişkiler bulunduğunu ve aynı ilişkilerin, o cisimler ile dünya arasında da ... mevcut olduğunu ifade etmişlerdir ... Bu söylediklerimizden kainatın tamamının –tüm felekleri ve her bir seyyaresiyle, dört unsuruyla ve [felekler/küreler halinde] iç içe oluşturulma tarzıyla– zikredilen [uyumlu] oranlar dahilinde belirlendiği, düzenlendiği, tasarlandığı ve yaratıldığı anlaşılmalı oldu ... [Musiki hakkındaki] bu risalenin amaçlarından biri de bu[nun ortaya konulması] idi” (Shiloah, 1993: III: 46; Wright, 2010: 134).

Görüldüğü gibi Pisagorcü gelenekte yaratıcı, kâinat, insan ve düzen kavramları arasındaki “birlik” ve “uyum”, bu hermetik felsefe ekolünün tam anlamıyla esası durumundadır. Bu anlayış, Pisagorcü geleneğin bizzat “kendisi” demek olan ilk dört rakamın (1, 2, 3 ve 4) –ki bunlar *tetraktys* veya *tetrad* olarak adlandırılır– aynı zamanda musikide “en uyumlu” addedilen üç aralığı [oktav (2:1), beşli (3:2) ve dördü (4:3)] oluşturması sebebiyle, Pisagorcü sembolizm açısından çok büyük bir önem taşımaktaydı (Heninger, 1961; Waterfield, 1982). Böylece musikideki uyum ile kâinattaki düzenin bütünüyle “aynı” ilkeler dâhilinde şekillendiği ifade edilmiş oluyordu (Can, 2001).

Hermetik gelenekte Pisagor⁷ ve Hermes Trismegistus’un (üç-kere büyük Hermes) (İslam kültüründe İdris Peygamber)⁸ “musiki ilmini” ilk bulanlar olduğuna inanılır ve bu yüzden de bu iki isim büyük bir saygıyla anılırlar (Çetinkaya, 1995; Kılıç, 2010). İhvân-ı Sâfâ *Risâleleri*’nde, bu bilgiler ve onların “kürelerin uyumu” konusundaki üstün duyma ve sezme yetileriyle ilgili olarak şu ifadeye yer verilir: “... tıpkı Üç-kere Büyük Hermes’in⁹ ruhunun –ki o İdris peygamberdir, Allah’ın selamı üzerine olsun, Hak Teâlâ ‘Biz onu yüce bir makama yükselttik’¹⁰ sözleriyle ona işaret eder– [o makama] yükselip gördüğü ve Fisagores’in ruhunun da işittiği gibi ...” (Shiloah, 1993: III: 57; Wright, 2010: 148).

İhvân-ı Sâfâ’nın İslam kültüründeki rolü konusu, özellikle de burada konu edilen hermetik gelenek bakımından son derece belirgindir. Seyyid H. Nasr (1985), risâlelerin kaynakları konusunda şu değerlendirmeyi yapar:

⁷ Pisagor ve Pisagorcülük konuları hakkında kapsamlı çalışmalar için bkz. Guthrie (1987, 2011), Kingsley (2002); müzikte Pisagorcü gelenek konusunda ise bkz. Godwin (1993), James (1993).

⁸ Hermes-İdris özdeşliğinin İslam kaynakları itibarıyla derinlemesine bir incelemesi için bkz. Kılıç (2010); farklı kültürlerde karşılaşılan Hermes ve hermetik kültür kavramları için bkz. Özbudun (2003).

⁹ *Risâleler*’in Ayrıntı Yayınları tarafından yapılan Türkçe çevirisinde (ed. B. Sönmez) Hermes Trismegistus’un “III. Hermes” olarak çevrilmiş olması, çevirinin bazı kısımlarının güvenilirliği konusunda çeşitli soru işaretlerinin doğmasına yol açmıştır. Bu nedenle risâlelerle ilgili buradaki alıntılarda, Shiloah (1979) ve Wright (2010) esas alınarak, çeviriler tarafından yapılmıştır.

¹⁰ Kur’an-ı Kerim, 19, 57

“... Risâlelerin kozmolojik yönüyle Pisagoryen [Pisagorcun] ve Câbirî¹¹ kaynaklardan çıktığı konusunda şüphe yoktur. İhvân defalarca özellikle sayıları tabiatı anlamada bir anahtar kabul etmeleri ve aritmetik ve geometrinin sembolik ve metafizik yorumları konusunda, Pisagor ve Nikomachus’un öğretilerinin takipçileri olduklarını tekrarlarlar. Bundan başka Pisagor’u kendileri ile birçok bağları bulunan Harranlılar’la¹² bir tutarlar” (Nasr, 1985: 48-49).

Farmer (1925: 92-93) da Arapların, musikinin kozmolojik ve psikolojik yönlerine ilişkin bilgileri Sabiîler ve Süryanîler olmak üzere başlıca iki kanaldan öğrendiklerini belirtir. Farmer (1925)’a göre Pisagorcuların İhvân-ı Sâfâ üzerindeki etkileri de son derece büyük olmuştur. Farmer (1925), *Risâleler*’de yer alan şu ifadeyi, Pisagorcun “kürelerin uyumu” anlayışının tipik bir örneği olarak değerlendirir: “felekler ve yıldızların hareketlerinin, perdeler ve ezgilerin hareketleri gibi olduğu açıktır ... [felekler ve yıldızların] çıkardıkları sesler udun telleri üzerindeki perdeler gibi birbiriyle uyumludur ve ezgileri de ölçülüdür” (Farmer, 1925: 103).

Can (2001: 147)’ın da işaret ettiği gibi Osmanlı kültüründe, bu iki bilgenin, ilim ve sanatların kurucuları olduklarına ilişkin atıflarla değişik yüzyıllara ait kaynaklarda bolca karşılaşılır. Örneğin 15. yy.’ın en önemli bâtinî gelenek mensuplarından Kırşehirli Yusuf’a (KŞY) göre, “ol üstâdlar” musiki ilmini, felsefe (ilm-i hikmet), astronomi (ilm-i heyet), astroloji (ilm-i nücûm) ve tıp (ilm-i tıb)¹³ ilimlerinden çıkarmışlardır (ed. Öztürk ve çev. Sezikli, 2014; Doğrusöz, 2011a, 2011b, 2007; Cevher, 2004a; Sezikli, 2000; Kamiloğlu; 1998). Urmiyeli Safiyüddin’in (UrmS) *Kitâbü’l-Edvâr*’ını Türkçeye çeviren tarihçi ve devlet adamı Ahmedoğlu Şükrullah (AŞh), musiki ilmi bilinmeksizin, “Mecisti ilmi”nin (Batlamyus’un astronomi ile ilgili El-Mecisti adlı eseri), “ilm-i hendese”nin (aritmetik), “ilm-i İklidis”in (“Öklid bilimi”, geometri), “ilm-i nücûm”un (astroloji) ve “ilm-i tıb”bın bilinemeyeceğini belirtir (Kamiloğlu, 2007: 42; Şirinova, 2008: 147; Bardakçı, 2008: 8, 2011: 8). Bedr-i Dilşad, musikiyi “ilm-i İdris” (Hz. İdris ilmi) olarak niteler (Ceyhan, 1997: II: 723). Edirne Sarayı’nın “hermetik” icracı ve nazariyecisi Hızır bin Abdullah (HbA) ise, “Fisagoris hakim-i evveldi ... eflakun âvâzın işitti ve bunu tasnif itdi” (Özçimi, 1989: 108; Çelik, 2001: 182) diyerek, yine Pisagor hakkındaki yaygın kanaati dile getirmiş olur.

Neoplatonist¹⁴ ve Neopisagorist¹⁵ öğretilerin İslam kültürüne eklenmesinde El-Kındî ve İhvân-ı Sâfâ’nın öncü bir rol oynadıkları bilinen bir gerçektir (Farmer, 1925;

¹¹ *Câbir ibn-i Hayyan (721-815): İslam bilim tarihinde “kimyanın babası” olarak bilinen, “hermetik külliyyat”la derin bağları bulunan ve aynı zamanda gizli ilimlerden simyayla yakından ilgilenmiş Harranlı (Sabiî) hermetik ve kimyacı. bkz. Kâhya (1995).*

¹² *Harranlılar: Çoğu zaman Sabiîlerle eşanlama gelecek şekilde kullanıldığı görülür. Hermes Trimegistus’u peygamberleri olarak gören ve Hermetik geleneğin en güçlü takipçileri olan topluluk. bkz. Sarıkavak (1997), Gündüz (2006).*

¹³ *Bâtinî kaynakların “ayırt edici” özelliklerinden birini, musikinin, aritmetik, geometri ve astronominin yanı sıra “tıp” alanıyla da ilişkilendirmiş olması oluşturur. Konunun bu yönüne aşağıda değinilecektir.*

¹⁴ *Neoplatonizm (Yeni Platonculuk): Akademinin kapatılmasından sonra (M.S. 529), Platoncu felsefe anlayışının Plotinos tarafından bazı Aristocu fikirlerle uzlaştırılarak “yeniden yorumlanması”yla gelişme*

Shehadi, 1995; Çetinkaya, 1995). Pisagor ve Eflatun (Platon), gizemci geleneklerin tümünde düşünsel bakımdan kurucu ve öncü konumundadır (Morewedge, 1992; Walbridge, 2001). Sonuçta Neoplatonculuk ve Neopisagorculuk, öz olarak Platonculuk ve Pisagorculuk öğretilerinin birer yeni yorumundan ibarettir ve bu yeniden yorumlama sürecinde İskenderiye Okulu'nun çok önemli bir rolü vardır; Plotinos, Neoplatonculuğun kurucusu olarak bilinir (Hançerlioğlu, 2006). Bâtınî geleneğe bağlı Osmanlı nazariyatçılarının da özellikle bu gizemci öğreti geleneklerinin musiki alanında üretmiş oldukları bilgi ve sembolizmden büyük çapta etkilenmiş oldukları, eserlerinde ortaya koydukları "içerik"ten anlaşılıyor. Esasen İslam kültüründe öncü ve önemli çok sayıda tarikatlaşmada de bu öğretilerin büyük rolleri olduğu bilinmektedir ki bunun başta gelen örneğini "Şeyhü'l-İşrak" Şihabeddin Suhreverdî (1155-1191) tarafından kurulan İşrakîyye oluşturur (Okudan, 2006). Osmanlı dünyasında bâtinî geleneğin kökleşme ve yaygınlaşmasında Suhreverdî ve onun en güçlü izleyicilerinden İbn-i Arabî (1165-1240)'nin ağırlığı malumdur (Okudan, 2006; Fazlıoğlu, 2011). Anadolu'da sûfî kültürün öncüleri olan Sadreddin Konevî (1210-1274), İbn-i Arabî'nin; Osmanlı medrese sisteminin kurucusu kabul edilen ve "vahdet-i vücûd" ("varlık birliği") anlayışının en güçlü temsilcilerinden olan Davud-ı Kayserî (1258-1350) ise Konevî'nin talebesi olmuştur (Okudan, 2006: 114). Mevlânâ Celâleddin Rûmî (1207-1273), "Şeyh-i Ekber"le tanışmış, görüşlerinden büyük çapta etkilenmiştir (Önder, 1989). Muhammed Nişaburî (ö. 12. yy.ın ikinci yarısı) (Shiloah, 2003; Fallahzade, 2005), Kutbeddin Şirazî (1236-1310) (Wright, 1978; Shiloah, 1979) ve Safedî (13. yy.) (Shiloah, 1979; Fallahzade, 2005; Tekin, 2007) gibi bâtinî geleneğin önde gelen temsilcilerinin, muhteviyat ve tasnif açısından Osmanlı dünyası nazariyecilerine öncülük ettikleri bir gerçektir. Ayrıca "âllâme" Kutbeddin Şirazî'nin, aynı zamanda Konevî'nin öğrencisi olmuş olması da, "bilgi birikimi"nin aktarımı bakımından dikkate alınması gereken bir husus arz eder. Bu bilgi aktarım zincirinin tipik bir örneğini, 10. yy.da İhvân-ı Sâfâ (Shiloah, 1993; Wright, 2010) ve 12. yy.da da Muhammed Nişaburî'ye (Shiloah, 2003; Fallahzade, 2005; Wright) ait eserlerdeki kozmoloji ve astroloji temelli musiki içeriğinin, 15. yy.da Hızır bin Abdullah'ta (HbA) neredeyse aynı şekilde yer alması oluşturur.

Osmanlı bâtinî kaynaklarında MAŞT şeklinde yapılan dörtlü sınıflandırma, gerek içerik ve gerekse de ilişkilendirilmiş olduğu kâinat unsurları nedeniyle dikkat çekici bir sembolizme sahiptir. Herşeyden önce bu sınıflandırma anlayışı musikin "salt" kendi "teknik" özellik ve ihtiyaçlarından kaynaklanmış görünmez. Çünkü açıkça bu türden "teknik" ölçütlere sahip değildir. Bu mantıkla yaklaşıldığında Gerdaniye'nin neden bir "âvâze", Muhayyer'in neden bir "terkib" ve Segâh'ın neden bir "şûbe" olduğunu, sırf perde içerikleri veya DDŞMdeki gibi dörtlü ve beşli cinsleriyle ele alıp açıklamak ve anlamak mümkün değildir. Öyleyse bu "sınıflandırma"nın gerçek mahiyeti nedir? Neden böylesi bir dörtlü sınıflandırmaya ihtiyaç duyulmuştur? Bu soruların yanıtının, musikiye

gösteren felsefe akımı; bir bakıma ezoterik Platonculuk. İskenderiye merkezli olarak gelişme gösteren bu akım, ezoterik ve hermetik gelenekler üzerinde büyük etkiye sahip olmuştur (Hançerlioğlu, 2006).

¹⁵ *Neopisagorizm (Yeni Pisagorculuk): Pisagorculuğun Platonculukla birlikte yorumlanması çerçevesinde sayı sembolizmine, tanrısal vahye ve ruh-beden zıtlığına dayalı, M.S. 1.-2. yy.larda gelişme gösteren felsefe akımı (Arslan, 2012).*

ait perde, aralık, cins, vb. unsur veya ölçütlerde değil ama tamamen “özdeşleştirildiği” burçlar, seyyareler, dört unsur ve zaman bileşenlerinden kurulu hermetik “sembolizm”le bağlantılı olduğu gayet açıktır. MAŞT sınıflandırmasındaki her bir kategori, sadece “kozmos”u oluşturan unsurları temsil etme özelliği taşır; bu amaçla geliştirilmiştir. İçerik ve kategorileri bakımından bu sembolik sınıflandırma, Pisagorcu felsefede âlemdeki “ilâhî” düzeni simgeleyen “kürelerin uyumu/musikisi” anlayışının, Osmanlı kültüründeki ve sûfi gelenekteki bir yansımasından başka bir şey de değildir. Yukarıda değinildiği gibi kürelerin uyumu/musikisi anlayışı, Pisagorcu geleneğe göre tüm âlemin, “uyumlu musikiyel oranlara göre” yaratılmış ve düzenlenmiş olduğu ilkesine dayanır (Haar, 1980; Godwin, 1993). Buradaki musiki kavramı “dünyevî” manada bilinen musiki olmayıp, “kâinattaki düzene ait” (*cosmological*), “uyum” (*harmony*) ve “birlik” (*unity*) esaslı bir simgeden ibarettir. Bu temel anlayış, Batlamyus’un (2. yy.) *Harmonics* adlı eserinde, musiki alanının “kozmetik uyum” (*cosmic harmony*) ve “fiziksel uyum” (*physical harmony*) olmak üzere ikiye ayrılarak açıklanışında etkili olmuş (Haar, 1980; Barker, 2001); 5. yy.da ise Boethius’un *De musica* adlı önemli eserinde yer alan üçlü sınıflandırmada “*musica mundana*”¹⁶ (“kâinatın musikisi”) adıyla yer almıştır (Randel, 1978; Haar, 1980; Godwin, 1993). *Musica mundana*, tanrı (makrokozmos), insan (mikrokozmos) ve âlem (kozmos) arasındaki “kusursuz” ilişkiyi ve bir anlamda “yukarıda olan, aşağıdaki gibidir” vecizesini temsil eder. Bu “hermetik motto”nun İslamî kültürdeki tipik yansıması ise “Allah, insanı kendi suretinde yarattı”¹⁷ ifadesinde görülür. Felsefî ve inançsal açıdan büyük değer atfedilen “uyum ve birlik” kavramlarının, “Rönesans hümanistleri” üzerindeki derin etkisi de bu dönem sanatçıları ve bilim insanlarının eserlerinde son derece baskın bir karakter taşır (Berghaus,1992; Castelli, 2013). Bu dönemde felsefe, sanat ve bilim alanlarında öne çıkan Avrupalı isimlerin neredeyse tümü, “hermetizm”le, antik hermetik metinlerle (hermetik külliyyat, *corpus hermeticum*) yakından ilgili ve bağlantılıdır. Öyle ki ünlü astronom Kepler, *Harmonices Mundi* (1619) (“Evrensel Uyum” veya “Dünya Düzeni”) adlı eserinde, gezegenlerin hareketleri esnasında çıkardıkları bu “uyumlu nağme”lerin notalarını verir (Godwin, 1993: 234). Böylece “gezegen hareketlerine ilişkin üçüncü yasa”nın kâşifi olup, “modern bilim”in kurucuları arasında yer alma onurunu taşıyan Kepler’in de, aslında astronomi/astroloji ile musiki arasındaki antik hermetik bağlantı fikrinden uzak kalamadığı ortaya çıkar. Kaldı ki “Yeniden-doğuş” döneminin bizzat kendisinin, antik hermetik metinlere en yoğun ilginin gösterildiği bir dönem olması yönüyle Avrupa tarihinin çok özel bir bölümünü oluşturduğu da ayrıca bilinen bir gerçektir (Yates, 1991; Castelli, 2013).

¹⁶ Kimi zaman *musica universalis* olarak da anıldığı görülen *musica mundana* dışında sınıflamanın diğer kategorilerini “*musica humana*” (insanda ruh ve beden arasındaki uyumu temsil eden içsel musiki) ve “*musica instrumentalis*” (sazende ve hanendeler tarafından icra edilen musiki) oluşturur (Godwin, 1993: 86).

¹⁷ Bu ifade, Buhârî (İtk, 20) ve Müslim (Bir, 112) tarafından nakledilen hadisler yoluyla İslam kültürüne girmiştir. Çünkü Kur’an-ı Kerim’de, “Hiçbir şey O’na denk ve benzer değildir” (İhlâs suresi, 4) ve “O’nun benzeri yoktur” (Şurâ suresi, 11) şeklinde açık ifadeler yer almasına rağmen bu anlayışın özellikle “sûfi gelenek”te bir “temel taşı” halinde oluşu, konunun “dinler-üstü” bağlamı açısından çok dikkat çekicidir.

“UYUM” FIKRİNİN KAYNAĞI: MAKROKOZMOS-MİKROKOZMOS İLİŞKİSİ

Hermetik gelenekte makrokozmos olarak nitelendirilen tanrı ile mikrokozmosu simgeleyen insan arasındaki bağı en iyi dile getiren ifadenin “yukarıda olan, aşağıdaki gibidir” şeklindeki vecize olduğu yukarıda belirtilmişti. İslam kültürü içinde karşılaşılan bazı ifadeler, bu hermetik motto açısından oldukça dikkat çekicidir. Bunların başta gelenlerinden biri ise, Anadolu bâtinî geleneğinin öncülerinden İbn-i Arabî’ye atfedilen ve onun da Hz. Muhammed’e ait bir hadis olduğunu belirttiği “nefsini bilen, rabbini bilir” sözüdür (İbn Arabî, 2011). Hem Yunus Emre’ye hem de Hacı Bektaş’a atfedilen, “Her ne arar isen kendinde ara”; Mevlânâ’nın “kendine kendinden seyahat eyle”; Yunus Emre’nin “ilim ilim bilmektir / ilim kendin bilmektir”; Şah Hatai’nin “evvel kendi kendin tanı” dizeleri hep “aynı” bağlama işaret eder. Felsefe tarihinde “kendini bilme” (Yun. “*gnothi seauton*”, Lat. “*nosce te ipsum*”) anlayışının temelde daima “yukarıdaki-aşağıdaki” uyumuna dayalı bu antik hermetik vecizeyle ilişkili olduğu görülür.¹⁸ Sonuç olarak bu anlayışın gücü, etkisi ve oluşturduğu geleneğin zaman ve kültürler ötesi yaygınlığı öylesine dikkat çekicidir ki, örneğin Keykavus’un 11. yy.a ait *Kabusnâme*’si, Aşıkpaşa’nın 14. yy.a ait *Garibnâme*’si veya Erzurumlu İbrahim Hakkı’nın 18. yy.a ait *Marifetnâme*’si okunurken de kendisiyle karşı karşıya gelinir. *Kabusnâme*’de geçen şu bahis, bu anlamda gayet dikkat çekicidir: “Ama eğer Tanrı’yı bilmek istersen hodşinas ol, yani kendini bil, çünkü her kim kendini bildi, Tanrıyı bildi. Bu sözle anlatılmak istenen şudur ki, sen bilinensin o bilicidir, yani sen nakışsın, o nakkaştır. İmdi sen gayret et, kendi nakşın yoluyla düşün O’nu bilmek için, O’nun nakkaşlığı yoluyla düşünme ...” (ed. Özkırımlı, 1975: 79).

Musikideki “uyum” fikrinin esası da tamamen bu “büyük âlem-küçük âlem” ilişkisiyle bağlantılı görünmektedir (Berghaus, 1992). UrmS’in geliştirdiği dizgede aralıkların art arda gelme kurallarına ilişkin getirdiği kimi yasaklar, temelde “kusursuz uyum” anlayış ve ihtiyacının bir “gereği” idi. Bilindiği gibi “bakiye” aralığını Safiyüddin, kökensel olarak “uyumsuz” görüyordu. Bu aralığın “lahni aralıklar” arasında yer almasının yegâne sebebi, onun sadece dörtlüyü “tamamlama” vasfından kaynaklanıyordu (Wright, 1978; Uygun, 1999; Arslan, 2007). Yoksa “kusursuz uyuma sahip ezgiler” yaratılması açısından bakiye aralığı, “uyum” vasfına sahip olmayan, “kusurlu” bir aralıktı. “Bil ki, gerçekte (B) [bakiyye] aralığı uygun aralıklardan değildir. ... Kendisinde mülâyemet (kulağa hoş gelme) olmadığı halde, dörtlü aralığını tamamlayıcısı olması sebebiyle, bu şekilde birleştirilir” (Uygun, 1999: 71). Buna karşılık, aralıksal dizgede, bakiyenin bu kusurlu niteliğini bertaraf etmek üzere “c” ile gösterilen “mücenneb” aralığı yer almaktaydı. Bu aralık; (a.) taniniden bakiye aralığının çıkarılmasıyla veya (b.) iki adet bakiye aralığının toplanmasıyla elde edilebildiğinden, temelde “sagır” ve “kebir” olmak üzere iki farklı aralık genişliğine sahipti. Safiyüddin her ikisini de “c” olarak göstermekle birlikte, devir oluşumlarına ve bahir uygulamalarına bakıldığında, c açısından bu aralıksal farklılık hemen görülmektedir. Böylece devir oluşumu bakımından mücenneb aralığı “uyumlu” addedilmiş ve bakiye aralığını sayıca çok içeren daireler, nazariyede

¹⁸ Değişik dönem, kişi ve kültürlerle ilişkin tüm bu ifadelerin, Delphi Tapınağı’nın girişinde yazan şu cümleyle bağlantılı olduğu görülür: “Kendini bil, bu yolla Tanrılar âlemini de bilirsin”.

“uyumsuz” (“mütenâfir”) görülmüşlerdi. Bâtînî gelenekte örneğün Uşşak[-ı Kadim]¹⁹ (ttb) yerine Rast (tcc); Nevâ[-y1 Kadim] (tbt) yerine Nevrûz[-ı Asl] (cct) ve Bûselik[-i Kadim] (btt) yerine de Irak (ctc) cinslerinin tercih edilmesi ve kullanım bakımından yaygınlıkları, bunun dikkat çekici bir göstergesini oluşturur. Bu durum, bâtinî anlayışta “bakiye” aralığı içeren makamların kullanılmasından adeta “sakınıldığı”nı ima eder. Üstelik bâtinî geleneğün “makam sıralaması”nda, bakiye aralıklı üç makam olan Uşşak, Nevâ ve Buselik’e sıralamada en sonda yer verilmiş olması da ilginçtir (Oransay, 1966²⁰; Öztürk, 2012d, 2013). Önceki modelde sıralama açısından “en başta” yer verilen bu üç makam, bâtinî gelenek nazariyecilerince en sona atılmışlardı. Bunu HbA, şöyle anlatır: “... ammâ ihtilâf vardır ... hükemâyile bu fennin üstâdları arasında ki ibtidâ rast perdesinden midür veyahud uşşak perdesindenmidür bazı mütekaddimler uşşak perdesinden ibtida idipdürürler ... müteahhir-i evvel makamı rastdur âhir makam uşşakdur” (Özçimi, 1989: 171-172; Çelik, 2001: 253). Bu açıdan değerlendirildiğinde mesela BMM üyelerinden Kadızâde Tirevî’nin (KdT), Uşşak makamını tarif ederken, bakiye aralığının bulunması gereken Bûselik-Çargâh adımına tarifinde “hiç” yer vermemesiyle ilgili tutumunun, daha anlamlı hale geldiği görülür. Üstelik KşY, HbA gibi bâtinî geleneğün en güçlü iki temsilcisinde, belirtilen makamlarla ilgili tariflere göz atıldığında, bu nazariyecilerin de açıkça “çekingen” bir tutum içinde oldukları hemen sezilir. Rast, Irak, Hüseyinî, Hicaz, İsfahan gibi makamların tariflerinde görülen “berraklık”, Uşşak, Nevâ ve Bûselik söz konusu olduğunda yerini bariz bir “bulanıklığa” terk eder. Buna ek olarak HbA’nın, kendisi tarafından geliştirilen “garib terkipler”in izahında, Uşşak’lı terkiplerin tümünü, tıpkı KdT gibi “bakiyesiz” ve iki tam perdeden oluşacak şekilde tarif etmesi de bu gözlemi pekiştiren önemli bir diğer gösterge oluşturur. Sergilenen bu tutumun kaynağında, bâtinî geleneğün “uyum” fikrine yüklediği “derin” ve “ilkesel” anlamın mutlaka bir etkisi olmalıdır. Öyle ki gerek makam tariflerinde ve gerekse de makamsal sıralamada, bakiye aralıklı makamlara fazlaca itibar edilmediği bâtinî kaynakların hemen tümünde gözlenebilen bir ortak nitelik halindedir.

Bu açıdan, Osmanlı dünyası bâtinî nazariyatçılarının UrmS ve MrgA ile temsil edilen “Sistemci Okul”un “takipçileri” olduğuna ilişkin “yaygın kanı”nın da tam anlamıyla bir “galat-ı meşhûr”dan ibaret olduğu gerçeğiyle yüzyüze gelinir (Öztürk, 2012a, 2012d). Türkiye’de bugüne dek yapılan yayınlarda kaynakların birbirinden adeta

¹⁹ Buradaki “kadim” ekleri, Uşşak, Nevâ ve Bûselik’in Safiyüddin tarafından verilen aralık yapılarını belirtmek için kullanılmıştır. Belirtilen makam adları günümüzde tümüyle farklı bir aralık yapısına sahip olduklarından, bu ayrımın yapılması bir zorunluluk doğurmaktadır. Kaldı ki Osmanlı makam kültüründe, pek çok makam açısından, kökleri olasılıkla 17. yy.da bulunan önemli bir muhteva değişim ve dönüşümü yaşandığı anlaşılmaktadır. Bu konuda nazari düzlemdeki kaynak yetersizliğine karşın Ali Ufkî ve Kantemiroğlu nota koleksiyonlarından yansıyan eser içerikleri, yeterince açık bir tarihsel kanıt oluşturmaktadır.

²⁰ Gültekin Oransay’ın orijinali Almanca olan doktora tezine dayalı olarak kitaplaştırdığı bu kaynağa ait (yine Oransay tarafından yapılmış) ders notları şeklindeki Türkçe çevirileri okuma olanağı sağlayan değerli hocam Prof. Ertuğrul Bayraktarkatal’a burada şükranlarımı sunmayı bir borç bilirim. Bu vesileyle, yazıldığı dönem itibarıyla öncü niteliklere sahip bu değerli çalışmanın Türkçe olarak yayınlanmasının, ülkemiz müzikoloji çevreleri açısından büyük önem taşıyacağını özellikle vurgulamak isterim.

bir “kes-yapıştır silsilesi” halinde bu yanlış kanının yaygınlaştırılmasına yol açtıkları ve meseleyi “bilimsel” anlamda sorgulamaksızın aktarageldikleri görülüyor. Oysa salt içerik, üslup ve kavramlar üzerinden yapılacak “yalın” bir karşılaştırma bile, bu iki “gelenek” arasındaki bariz farkları ortaya koymaya yeterlidir ve bu alandaki öncü çalışmalardan biri, Öztürk (2011) tarafından yapılmıştır.

PİSAGORCULUĞUN İKİ ZIT TEZAHÜRÜ: “DEVİRCİLER” ve “MAKAMCILAR”

DDŞM temsilcisi olan nazariyecilerin “Sistemci Okul” olarak nitelendirilmesi “geleneği”nin kaynağında Kiesewetter, Collangettes, D’Erlanger, Land gibi Oryantalistlerin çalışmalarının yer aldığı bir gerçektir. Bu konuda özellikle Maalouf (2011), Yekta (1986) ve Arel (1969)’de yer verilen “referans” isimlere bakıldığında, durum açıkça görülür. Farmer (1925: 366), “eski”sinin ne olduğunu tam olarak açıklamamakla birlikte, Safiyüddin’i “yeni” Sistemci Okul’un “kurucu”su olarak anar. Wright (1978), bu adlandırmanın kaynağı hakkında özel bir bilgi vermez ancak, Batılı bilim insanlarının “geleneksel olarak” bu adlandırmayı kullandıklarına değinir. Uygun (1999) da benzer şekilde, Avrupalı müzikologların, Safiyüddin tarafından geliştirilen on yedi aralıklı ses sistemini eserlerinde esas alan daha sonraki musiki nazariyecilerine “Sistemalistler” adını verdiklerini belirtir. Sonuçta bu adın, bu modeli temsil eden nazariyecilere “neden” ve “ne zaman” verilmiş olduğu ve bu adlandırmayı ilk kez “kimin” kullandığı konusu “şimdilik” belirsizdir. Ancak Wright’ın (1978) vurgulamasında olduğu gibi Batılı araştırmacıların, konuyla ilgili yayınlarında bu nazariye okulunu, bu isimle anmayı bir alışkanlık ve gelenek haline getirdikleri de bir gerçektir. Yerli araştırmacılar da bu adlandırmayı “beğenip”, yaptıkları yayınlarda sorgulamaksızın kullanmaya devam etmektedir. Bu konuda Türkiye’deki “yaygın kanı” Safiyüddin’in, kendinden önceki çeşitli bilgileri derleyip toplayıp, yeniden bir düzene sokarak “sistemleştirmesinden” kaynaklandığı yönündedir. Kutluğ (2000)’a göre: “Musikimizi nazariyat alanında ilk defa sistematik bir incelemeye alan okul bu okuldur. Bu okuldan evvel, musikimizde bir nazari sistemin kurulmadığını görüyoruz” (Kutluğ, 2000: 26). Benzer olarak Arslan (2007)’a göre de: “Safiyüddin, Kındî ile başlayan Ortaçağ İslam dünyası musiki nazariyatını sistemleştirdiği için ‘Sistemciler’ olarak nitelendirilen yazarların öncüsü veya ‘Sistemci Okul’un kurucusu olarak kabul edilir” (Arslan, 2007: 1). Aynı konuda Agayeva ve Uslu (2008: 44): “XIII. yüzyılda (Farabî’den yaklaşık 300 sene sonra) Urmevî, 12 daire (edvâr, makam kelimesi henüz yok) ve 6 âvâzeyi (avazı) tertip ederek adlarını ve dizilerini ilk kez bir sistem şeklinde açıklamıştır. Sırf bunun için Urmevî, ‘sistemciler ekolünün kurucusu’ sayılır” demektedir. Oysa bu şerefin, Safiyüddin’den çok daha önce, *Kitâb-ı Musiki ü’l-Kebir* gibi seçkin ve öncü bir eser ortaya çıkarması sebebiyle Farabî’ye ait olması gerektiği bilinen bir gerçektir (Farmer, 1925; Can, 2001). Çünkü Farabî’yle birlikte Pisagorcu “kürelerin musikisi” anlayışı sahneden çekilmek zorunda kalmış ve yerine Farabî’yle temsil edilen Aristocu çizgideki “sorgulayıcı” bilimsel araştırma anlayışı etkinlik kazanmıştır (Tarasti, 1994; Nasr ve Leaman, 2007). Can (2001), *Kitâb-ı Musiki ü’l-Kebir* hakkında şu değerlendirmeye yer verir:

“Müzik teorisinin bu önemli eseri, Ortaçağ dünyasında geniş tesirler uyandırmış, Paris, Salamanca ve Bağdat gibi yerlerde okunmuştur. Kitapta aralıklar, tetrakortlar ve diziler gibi ses sistemine yönelik konulara geniş yer ayrılmıştır. Skala sistemi Greklerin büyük mükemmel sistemi’ne benzemektedir. Cinslerin çoğu çeşitli Grek teorisyenleri tarafından tarif edilen tetrakortlarla aynı olmakla birlikte sınıflanış ve düzenlenişleri farklıdır. Farabî’nin tetrakort sistemi daha çok kuramsal nitelikte olup, uygulamada ne ölçüde kullanılmış olduğu şüphelidir. ... Eserde söz edilen telli sazlar arasında ud, şahrud, Horasan ve Bağdat tanburları yer almaktadır. Farabî bu sazların perde bağları ve akort sistemleri hakkında ayrıntılı bilgiler vermiştir” (Can, 2001: 10).

İhsanoğlu (ed. 2003)’na göre de Farabî; “Greklerin musiki konusundaki eksik bilgilerini tamamlamak için yazılmıştır. Bu eser İslam musiki nazariyesine dair yazılan en mühim kitaptır. ... al-Farabî ses ve müziğin fizik ve fizyolojik esaslarını incelemede Grekleri çok aşmış, musiki aletleri hakkında ilk geniş incelemeyi yapmıştır. ... musiki aletlerini iyi tanıdığı ve iyi çaldığı için münakaşalarında pratiğe önemli ölçüde yer vermiştir. Ses fiziğinin temellerini atmış, fizyolojik ses ilmine önemli katkı yapmıştır” (İhsanoğlu, ed. 2003: XXXIV).

Nitekim Farabî’nin çalışmaları bu öncü niteliğiyle İbn-i Sina’ya da yansımış ve İslam felsefe tarihinde “Meşşâiler”²¹ (Nasr ve Leaman, 2007; Nasr, 2008) olarak tanınan bu dev isimlerin çalışmalarıyla İslam bilimi, çok önemli gelişmeler kaydetmiştir. İbn-i Sina (çev. Turabi, 2004), izinden gittiği Farabî (Farmer, 1925; Agayeva ve Uslu, 2008) gibi, Pisagorcu “kürelerin uyumu” fikrini tümüyle anlamsız bulur. Nitekim aşağıdaki eleştirisi, “Meşşâi” geleneğin musiki konusuna yaklaşımını anlamak bakımından büyük önem taşır:

“... burada gök cisimleri ve insan nefsinin huyları ... ile musikal ses aralıkları arasında kurulan benzerliklere iltifat etmeyeceğiz. Zira ... bu görüş; ilimlerin konularını birbirinden ayırt edemeyen, asli olanla olmayanı birbirinden farklı görmeyen, felsefeleri eskimiş bir grubun yoludur. Bu görüşleri ayıklamaksızın miras olarak almışlardır. İşlenerek kusursuz hale getirilmiş bir felsefeye ulaşmaktan ve farklı konuları birbirinden ayırmaktan aciz kişiler de bunlara uymuştur. Gerçekten de nice hata ve gafletin sebebi, bir başkasının yolundan gitmektir. Pek çok yanlış, eskilere hüsn-i zan beslemek ve onlara ait olanı derhal ... kabul etmek sebebiyle doğmuştur. ... Biz ... tüm gayretimizle gerçeğin kendisini bizzat bulmaya; gücümüz elverdiği ölçüde geleneklere ... ait düşüncelere doğrudan ... katılmamaya gayret ettik” (İbn Sina, 2004: 1-2).

Bu tarihsel değerlendirme, Pisagorcu felsefeye yöneltilen ağır bir eleştiri niteliğindedir ve bir bakıma Safiyüddin öncesi “bilimsel çabalar”ın temel vasfını göstermesi bakımından da büyük bir değer taşır. Sonuçta Safiyüddin’in, düşünsel planda Farabî ve İbn-i Sina’ya ait çalışmaların mirasçısı olduğu bir gerçektir (Can, 2004). Bu hususa dikat çeken İhsanoğlu (ed. 2003: XXXV), Sistemci Okul nazariyesinin buraya

²¹ *Meşşâiler ve Meşşâilik: İslam kültüründe Farabî, İbn-i Sina ve İbn-i Rüşd gibi isimlerin çalışmalarıyla tanınan ve Aristoculuk temelinde gelişme gösteren bilim ve felsefe anlayışına verilen isimdir. Meşşâi adı, Aristo’nun ders yapma tarzını nitelemek üzere “yürüyen” anlamına gelen Yunanca “peripatetik” sözünün Arapça çevirisinden gelmektedir.*

dayandığını vurgulamıştır. Kaldı ki *Şerefiyye*'de, ses hakkındaki çeşitli görüşlerini doğrudan alıntılıyıp çeşitli yönleriyle eleştirdiği Farabî'yi "âlim", "önder", "sonrakilerin en faziletlisi" ve "üstad" (Arslan, 2007) olarak anması, Safiyüddin'in kendi referanslarını yansıtması bakımından çok önemli bir gösterge oluşturur. Bu nedenle musiki nazariyesi alanında Safiyüddin'e kadar bir "sistemsizlik" içinde bulunduğu fikri kabul edilebilir görünmemektedir. Ayrıca Safiyüddin'in "tanini", "dörtlü" ve "oktav" aralıklarının "bölünüşünde", nazari açıdan Farabî'deki çeşitliliğin çok gerisinde kaldığı ve üstelik bu bölünüşü model olarak "tek"e indirgeyen bir mantık güttüğü de son derece açıktır. Bu çerçevede konunun derinlemesine bir araştırmaya büyük ihtiyaç gösterdiği belirgin şekilde açığa çıkıyor. Ancak şimdiki haliyle "sistemci" adlandırmasının kaynağında musiki teorisinin Safiyüddin tarafından "sistemleştirilmesi" düşüncesinin yer aldığı görülüyor.

Aslında, konuya adlandırmanın çağrıştırdığı "sistem" kavramı ve bu nazariye okulunun temel bir model olarak doğrudan ilişkili olduğu Eski Yunan nazariyat geleneği açısından yaklaşıldığında, "sistemci" nitelemesinin ancak kullanılan, açıklanan ve hesap edilen çift-oktav esaslı "ses sistemi"nden kaynaklanmış olacağı açıkça görülür. Özellikle bu konuda, Arel (1969: 28)'in Kiesewetter'dan aktardığı şu değerlendirmeye dikkat etmek gerekir: "Farabî kendisinden evvelki Arap musikicilerinin yanlışlarını düzeltmek ve Yunanlıların nazariyatını Araplar arasında sokmak istedi. ... Onun tarif ettiği musiki sistemi Yunanlıların kabul etmiş oldukları *Systema perfectum*'dur". Kiesewetter'in bu görüşünü benimsediğini vurgulayan Arel, kendi düşüncesini de şöyle dile getirir: "Büyük Farabî ses sistemindeki nağmelere Yunanlılar tarafından verilen isimlerle bu isimler için kendi koyduğu mukabilleri kitabında uzun uzun izah etmektedir" (Arel, 1969: 28). Aynı hususa, Rauf Yekta (1986) da dikkat çeker ve eserinde, Farabî tarafından yapılan bu dizgesel eşleştirmeye, çizelge halinde yer verir (Yekta, 1986: 30).

Burada kısaca Eski Yunan'daki "*systema*" üzerinde durmakta yarar vardır. Bilindiği gibi Sistemci Okul üyeleri, nazariyelerinin temellenişinde on beş perdeli "çift-oktav" ("*ellezi bi'l-küll merrateyn*") sistemini kullanmışlardır (Arslan, 2007; Sezikli, 2007; Bardakçı, 1986). Bu çift-oktav sistemi (*systema teleion*), aslında Eski Yunan'da "büyük mükemmel sistem" (*systema teleion meizon*) veya "değişmez sistem"²² (*systema ametabolon*) olarak biliniyordu (Landels, 1999: 89-90; Hagel, 2009: 4-7). "büyük mükemmel sistem"ın esasını, dört adet tetrakordun (inceden kalına doğru *hyperbolaion*, *diezeugmenon*, *meson*, *hypaton*) inici bir sırayla birbirine bitişik-ayrık-bitişik sırada eklenilerek ve en altta "ekleme" anlamında "*proslambanamos*" adı verilen en kalın perdenin de ilavesiyle çift-oktav genişliğine ulaşılması oluşturur (Barker, 1984). Eski Yunan'da bu temel sistemin "daha dar" bir diğer şekli "oktav+dörtlü"den oluşturuluyor ve buna da "küçük mükemmel sistem"²³ adı veriliyordu. Bu sistemde *hyperbolaion*, *diezeugmenon* terakordları yer almıyor, buna karşılık *hypaton* ve *meson* tetrakordlarına tiz tarafta "bitişik" olarak "*synemmenon*" adlı tetrakord ekleniyordu (Anderson, 1994: 199-

²² bkz. Yekta (1986); Hagel (2009).

²³ Bu sistemin bir benzeri, DDŞM'de "*zi'l küll ve'l erbaa*" (Kalender, 1982; Uygun, 1999; Pekşen, 2002) adıyla kullanılmıştır.

201). Bu değişim nedeniyle de bu sistem, “değiştirilmiş sistem” (*systema metabolon*) olarak adlandırılıyordu (Hagel, 2009: 4-7).

Sonuç olarak İslam dünyasının öncü nazariyecileri ve “Sistemci Okul” mensupları, Eski Yunan’daki çift-oktava dayalı “büyük mükemmel sistem”de ilkesel açıdan herhangi bir değişiklik yapmamışlar ve sistemi bu temel vasfıyla aynen benimsemişlerdir. Nitekim UrmS, *Şerefiyye*’de, Farabî’den alıntılanarak²⁴ aynı on beş perdeli çift sekizli sistemindeki her bir perdenin aldığı Eski Yunanca adları, Arapça karşılıklarıyla birlikte sıralar.²⁵ Bu uygulamaya, Safiyüddin sonrası süreçte örneğin Maragalı’nın *Camiü’l-Elhân*’ında (Bardakçı, 1986; Sezikli, 2007), LMÇ’nin *Fethiyye*’sinde (Tekin, 1999) ve hatta Seydî’nin *El-Matlâ*’sında (Arısoy, 1988; Popescu-Judet, 2004) da aynen rastlanır. Bu temel tutum, “sistemci” niteliğinin dayandığı mantık açısından “somut” bir gösterge oluşturmaktadır. Konunun bu yönüne, bugüne dek gereken ilginin gösterilmemiş olması gerçekten ilginçtir. Araştırmacıların, oktavin on yedi aralığa bölünmesine gösterdikleri büyük ilginin, “sistem” ve “sistemcilik” kavramları açısından benzer bir hassasiyete sahip olamadığı anlaşılıyor.²⁶ Oysa özellikle *Şerefiyye* adlı eserinde Safiyüddin bizzat kendi ifadeleriyle “Eski Yunan üstadlarının yolu”ndan gittiğini açıkça beyan etmekteydi (Wright, 1978; Yekta, 1986; Arslan, 2007). Bu çift-oktav sisteminin, yazılı kaynaklar itibarıyla Eski Yunan’dan beri musiki alanına temel teşkil ettiği ve Avrupa ve özellikle Doğu Akdeniz dünyası musiki kültürlerinin temel ses sistemini oluşturma vasfını halen korumaya devam ettiği de bir gerçektir.²⁷ Nitekim Osmanlı bâtinî nazariyatçılarının, oktavin on yedi aralığa bölünmesi “mesele”siyle neredeyse hiç ilgilenmezlerken, ismen saydıkları ve tariflerinde kullandıkları “tam perdeler” bakımından bu on beş perdeli dizgeye ilkesel düzeyde bağlı kalmayı sürdürmüş olmaları da son derece dikkat çekicidir.²⁸ Konunun bu yönü ve niteliğinin, makam nazariye tarihi ve ses sistemi tartışmaları bakımından ayrıca hayatî bir önem taşıdığı aşikârdır. Türkiye’de geleneksel musiki uygulamalarının temel olarak hâlâ bu dizge içinde şekillenmeyi sürdürüyor olması göz önüne alındığında, konunun önemi çok daha iyi anlaşılır.

Burada bir hususa daha dikkat çekilmesinde yarar vardır. Kullandıkları kavramlar, öncelik ve tercihleri bakımından değerlendirildiğinde DDŞM üyeleriyle BMM üyeleri arasındaki “niteliksel ayrım”, Pisagorcunun gelenekteki “*mathematikoî*” (“matematikçiler”) ile “*akousmatikoî*” (“sözlü öğretileri dinleyenler”) (Guthrie, 1987: 30-31; 2011: 202-204) arasındaki ayrıma çok önemli benzerlikler taşımaktadır. “Sözlü öğretiler” anlamına gelen “*acousmata*”, aynı zamanda “sırlar” (*symbola*) olarak da biliniyordu ve Pisagorcunun bu kolu, tarikatın “ezoterik” yönünün en güçlü ve en

²⁴ bkz. Yekta (1986: 30-31); Maalouf (2011: 131-134).

²⁵ bkz. Arel (1969: 28); Yekta (1986: 30); Arslan (2007: 316-317).

²⁶ Bu konuda özellikle Wright (1978)’in tümüyle “oktav düzenlenişi” üzerinde yoğunlaşmış olması tipik bir örnek oluşturur.

²⁷ Çift-oktav sisteminin Avrupa müzik tarihindeki yeri konusunda bkz. Christensen (ed. 2002: 109-192).

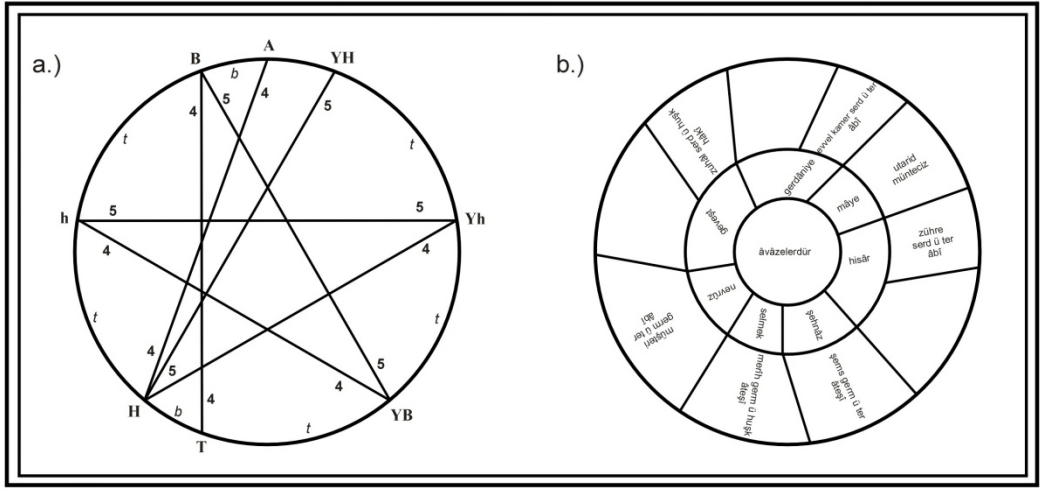
²⁸ Kimi kaynaklarda “on altı” veya “on üç” perde olarak verilen sistemler de ilkesel olarak çift-oktav sisteminin birer versiyonu durumundadır. bkz. Can (2001: 150-169).

muhafazakâr temsilcileri durumundaydılar.²⁹ Buradaki “dinleme” vasfının, sırf sözcük anlamıyla bile yaklaşıldığında “semâ etmek” kavramıyla olan yakınlığı elbette dikkat çekicidir. Sonuçta *akousmatikoi* üyelerinin, sözlü gelenek yoluyla hermetik kültürün sırlarının/gizemlerinin taşıyıcıları oldukları gerçeği açığa çıkıyor ki sûfî gelenek bakımından bu hususun özellikle dikkate alınması gerektiği ortadadır. Bu gurubun üyeleri tümüyle “sembolik” bir dil kullanıyorlar; “sır”ları ancak belli bir inisiyasyon/erginleme süreci sonunda ve aşamalar halinde yeni üyelere açıklıyorlardı. Daha da önemlisi, sırları temsil eden semboller, “saklama” ve “açıklama” işlevlerinin her ikisini birden yerine getirdiklerinden (Cassirer, 2011), kullandıkları simgesel dil, bu çerçevede büyük önem taşımaktaydı.³⁰ Bâtınî gelenek temsilcilerinin temel vasıflarından birinin bu “sır” kültürü olduğu ve “rumuzların”, “semboller”in bu kültürde de “belirleyici” bir rol sahibi olduğunu burada özellikle hatırlamak gerekir. Mesela KşY, musiki risalesinde: “İmdi bunlar rumûzlardur [gizli işaretler] ki bu rumûzların altında künûzlar [hazinelere] vardır. Bu rumûzlar, bu künûzlar bu ilmde gizlüdür. Bu ilmde kâvî [sağlam/kuvvetli] üstad gerektür ki bu işâretleri fehm eyleye [anlaya]” (ed. Öztürk ve çev. Sezikli, 2014: 57) demektedir. 1504’te yazdığı *El-Matlâ* adlı eserinde yer alan şu ifadeler, Seydî’nin de benzer bir “sır kültürü” içinde yetişmiş olduğunu açık biçimde ortaya koyar: “... işbu esrâr-ı hafıyyedendür [bu gizli sırlardandır]... Bu düzeni ifşa itmemeklik [açıklamamak] üstazlardan vasiyettür [üstazların vasiyetidir]. Anın çün zikretmedik [O yüzden anmadık]” (Arısoy, 1988: 96-97; Popescu-Judet, 2004: 155). Seydî’nin “üstad-şakird” temelli bir “sır”, “sadakat” ve “liyakat” kültüründen geldiği; o kültür içinde yetiştirildiği son derece açıktır. Bu kültürün temel özelliğini yazılı kaynaklardan ziyade usta-çırak ilişkisi ve bu geleneğe özgü sözlü aktarım oluşturur. Nitekim Osmanlı bâtınî geleneğini temsil eden nazariyecilerin hemen hepsi, Fisagores, Farabî, İbn-i Sina, Safiyüddin gibi “referans” isimleri eserleri üzerinden değil, haklarında aktarılan efsaneleşmiş hikâyelerden tanınırlar. Örneğin Seydî, eserinde, Safiyüddin’in musiki ilmüne “*ilm-i esrâr*” (“sırlar bilimi”) (Arısoy, 1988: 22; Popescu-Judet, 2004: 29) adını verdiğini dile getirir ki bunun tümüyle “sözlü gelenek”e dayalı “aktarma” bir bilgi olduğu açıktır. Yine Seydî’nin, perdelerle ilgili olarak verdiği şekle “*kenzü’l-esrâr*” (“gizli sırlar hazinesi”) (Arısoy, 1988: 74; Popescu-Judet, 2004: 109) başlığını vermesi de ayrıca dikkat çekicidir.

Sistemciler ile bâtınî gelenek mensupları arasındaki ilişki, “daire sembolizmi” üzerinden, Pisagorculuk bağlamında dikkat çekici bir analiz yapılmasına imkân tanımaktadır. Sistemcilerin temel kavramı olan “devir”in, daire olarak “temsil”i ve bu dairenin “gösterdikleri” ile bâtınî geleneğe bağlı olanları arasında yapılacak yalın bir karşılaştırma, yukarıdaki tespit bakımından açık bir kanıt oluşturabilir. Bunun için DDŞMye özgü bir daire (burada Bûselik dairesi) ile örneğin KşY’deki “âvâzeler” dairesini yanyana görmek ve “içerikleri” itibarıyla “gösterdikleri”ni karşılaştırmak son derece yararlı olacaktır (Şekil 1):

²⁹ Porphyry gibi bazı kaynaklar, akusmatikçilerin, “yüzeysel” bir eğitimden geçtiklerini belirtmekteydiler. Onlara göre matematikçiler, Pisagorculuğun “gerçek” temsilcileriydiler. bkz. Guthrie (1987: 123-135).

³⁰ Sembol/simgе kavramının mistik bir analizi için bkz. Cassirer (2011); kültürel ve iletişimsel boyut ve işlevleri için bkz. Fontana (1994).



Şekil 1: DDŞMye özgü Buselik daireesi ile BMM temsilcilerinden Kırşehirli Yusuf'a ait "âvâzeler" daireesinin karşılaştırılması. Soldaki daire (a) "quadrivium"un, sağdaki (b) ise ezoterik Pisagorcülüğün tipik unsurlarını içermektedir.

Dairenin bizzat kendisinin tanrısı ("bir") simgelediği yukarıda belirtilmişti. Ayrıca Pisagorcülükta göre en "mükemmel" şeklin "daire", en mükemmel hareketin de "daireesel hareket" olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda her iki "daire" temsiline öncelikle, Pisagorcülüğe özgü bu temel anlayışı yansıttıkları bir gerçektir. Bu iki dairenin "gösterdikleri" veya "içerdikleri"ne bakıldığında ise şunlar görülür: "a" ile gösterilen ilk daire, Ortaçağ'da "quadrivium" ("dört-yol") olarak adlandırılan ve Pisagorcülükta dört temel bilgi alanını oluşturan aritmetik-geometri-astronomi-musiki ilimlerini içerecek şekilde düzenlenmiştir. Burada dairenin kendisi geometriyi; "b" (256:243) ve "t" rumuzları (9:8) sayısal oranlar itibariyle aritmetiği; Pisagorcülükta göre musikedeki en uyumlu aralıklardan olan dörtlü (4) ve beşlilerin (5) birleştirilmesiyle elde edilen "yıldız benzeri hatlar"ı astronomiyi temsil eder. Musiki ise, belirtilen ilimlerin tümünü "içermesi" bakımından, kâinat bilgisinin en mükemmel temsilini gerçekleştirmiş olur. Bu "yalın" göstergesel tercihin, "sembolik" bağlam itibariyle aslında bütün bir "Pisagorcü felsefe"yi ("evren sayıdır") temsil ettiği gayet açıktır. Bu "algısal ve ifadesel üslup", açıkça "matematikçiler"e (*mathematikoi*) özgüdür. Bu açıdan yaklaşıldığında DDŞMye bağlı nazariyecilerin (devirciler), "matematikçiler"e önemli benzerlikler sergiledikleri bir gerçektir. İkinci daire (b) ise, Pisagorcü kozmoloji temelinde burçlar/makamlar, seyyareler/âvâzeler, şûbeler/dört-unsur ve dört-tabiat arasındaki "uyum" ve "birlik" bağını vurgulayan, tamamen ezoterik bir muhtevaya sahiptir. Görüldüğü gibi bu dairenin "içerik" ve "temsil" itibariyle gösterdikleri, diğerinden bütünüyle farklıdır. Bu dairede; "görünenin ötesi"ne, "derûn"a bakmakla ilgili temel bir sezgi ve ifade ediş yer almaktadır. Başka bir ifadeyle buradaki "simgesellik", "sır kültürü"nü bir yansımasıdır.

Bu nitelik, ikinci tip dairesel temsilin, öz olarak “gizli sırları taşıyan/aktaran” nazariyecilere (makamcılar), dolayısıyla bir bakıma “akusmatik” Pisagorculara (*akousmatikoi*) özgü olduğunu göstermektedir. Sonuçta bu iki “daire” anlayışının, Pisagorculuğun biri “pozitivist” (*matematikçilere özgü*), diğeri ise “ezoterik” (*akusmatikçilere özgü*) nitelikteki iki “zıt” yönünü yansıttıkları açığa çıkmaktadır. Bu tespitte eklenmesi gereken bir diğer husus da, özellikle ezoterik anlayışta, musikinin aritmetik, geometri ve astronomiye ek olarak “ilm-i tıp”la da ilişkilendirilmiş olmasıdır. İnsan vücudundaki “dört” salgı, ezoterik anlayışta musiki-tıp ilişkisinin esasını temsil etmekte idi. Bu ilişkiye matematikçilerde rastlanmaması dikkat çekicidir. Ayrıca ezoterik anlayışın, “astronomi”den ziyade “astroloji”yle ilgili oluşu da, iki “anlayış” arasındaki temel farklılıklardan bir diğerini oluşturur. Matematikçilerin sayılara verdiği pozitif önem, akusmatikçilerde sayıların sembolik ve ezoterik anlamlarına verilen öneme dönüşmüştür.

BÂTİNÎ MAKAM MODELİ (BMM): TEMSİL, SINIFLANDIRMA ve SÜREÇLER

Bâtînî makam modelindeki her bir kategori, öz olarak Pisagorcu kozmolojinin unsurlarıyla temsili bir ilişki içindedir. Hermetik geleneklerde büyük önemi olan astroloji ve musiki ilişkisi, bu kozmoloji anlayışının adeta omurgasını teşkil eder. Dörtlü sınıflandırmada makam, astrolojide zodyak demektir. Âvâze kategorisi, yedi gök cismini temsilen ortaya konulmuştur. Şûbe, Pisagorculuğun en temel simgesi olan *tetraktys*'i temsil eder. Bu yüzden dörtlülere halinde sınıflandırılan hemen her kozmolojik unsur, esas olarak şubelerle ilişkilidir. Temelde yaratılıştaki dört aşama (tanrı-akıl-ruh-madde), dört unsur (toprak-su-hava-ateş), dört tabiat (sıcak-soğuk-kuru-yaş), ezoterik geometrideki dört unsur (nokta-çizgi-yüzey-cisim), dört temel gezegen açısı (60° - 90° - 120° - $180^{\circ}/0^{\circ}$), ezoterik tıpta insan bedenindeki dört sıvı/hilt (kan-balgam-sevda-safra), dört yön (kuzey-güney-doğu-batı), dört mevsim (ilkbahar-yaz-sonbahar-kış), vb.³¹ Terkibler ise doğrudan zamanla ilişkilidir ve bu yüzden, önceleri ay ve güneşin çeşitli hareket birim ve periyodlarıyla ilişkilendirilerek, sayıca sınırlandırılmışlardır: 24 saat, 30 gün, 52 hafta, vb. Ancak süreç içinde sayısal sınırlandırmalardan vaz geçilmiş ve “terkibata nihayet yoktur” denilmiştir. Aşağıda, belirtilen kategorilerin simgesel yönleri ve musiki bakımından da teknik nitelikleri ayrıntılı şekilde ele alınmaktadır.

Burçların Temsili: On İki Makam ve Astroloji-Musiki İlişkisi

BMMde “temel” durumdaki “makam” sözcüğü, kaynaklarda aynı anlama gelen “mevki”, “mahal”, “yer” gibi sözcüklerle birlikte kullanılmıştır. Arapça bir sözcük olan makam da diğerleri gibi “yer, konum, durum, hâl” bildiren bir sözcüktür. Gültekin Oransay, sözcüğün anlam bakımından sekiz farklı bağlamda kullanıldığını göstermiştir (ed. Durmaz ve Daloğlu, 1990: 56-58). Durmaz ise, makam, âvâze ve şûbe ayrımının, tümüyle İslam dinine özgü “yaratılış” ve yaratılışa ait “yasalar” ile “düzen” anlayış ve inancına bağlı olduğunu ileri sürmüştür. Durmaz (1991: 3)’a göre: “İlk bakışta Ortaçağ’ın dört temel biliminden biri olarak musikinın ... astronomi ile bağıntı kurması doğaldır.

³¹ Dörtlü sınıflandırmalarla ilgili daha ayrıntılı bilgi için bkz. Sönmez (ed. 2012: 154-156).

Ancak bu yaklaşımın islam çevresine girdiği anda ... islamın görüşleri doğrultusunda yeniden biçimlendirilmesi kaçınılmazdır”.

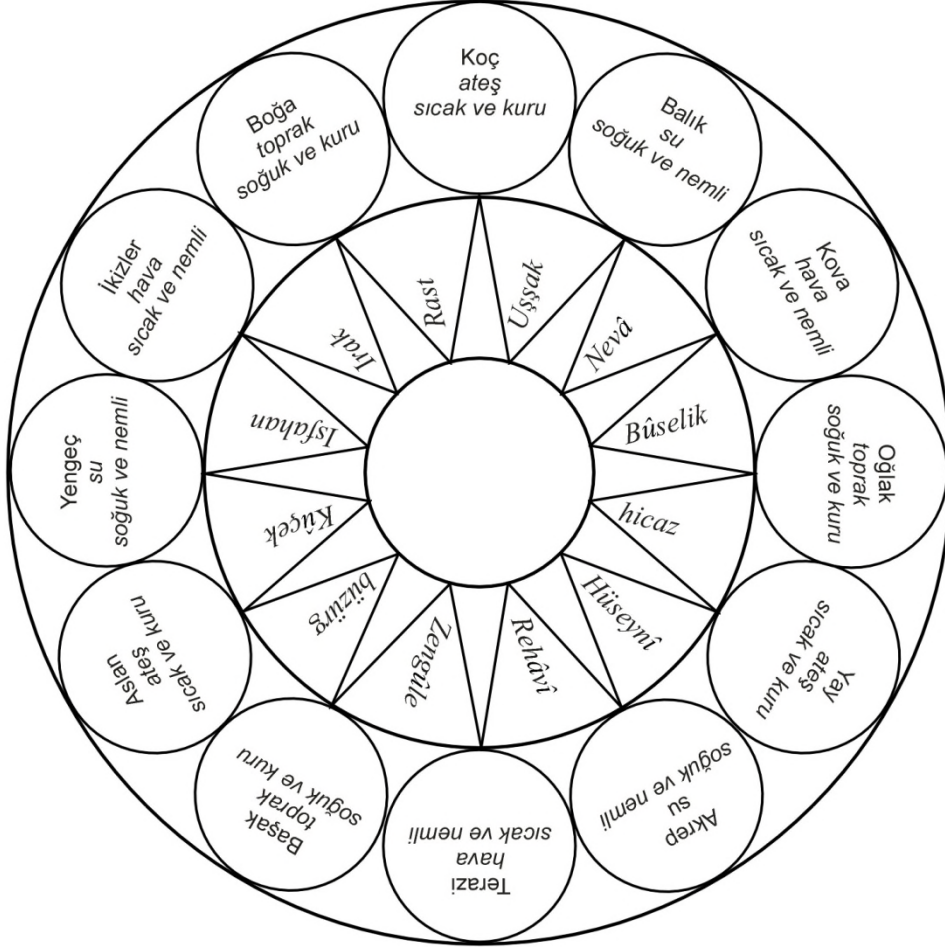
Belirtilen dörtlü sınıflandırmanın, kozmolojik, astrolojik yönlerine ve çeşitli “gizemli sayılar”la olan bağlantılarına, yukarıda zikredilen çeşitli kaynaklarca değinilmiş; ancak belirtilen ilişkilerin kapsamlı bir çözümlemesi ortaya konulamamıştır. Bu nedenle burada, makam sözcüğünün çok farklı bir yönüne dikkat çekilerek, belirtilen kategorilerin tümü açısından, konunun simgesel yönü ve felsefi temelleri üzerinde durulmaktadır.

BMM, makam kavramını “burç”la özdeş görür ve sembolizm kaynaklı musiki nazariyesine de zodyaktaki on iki burca karşılık gelen “on iki makam”ı temel alır. Bu nedenle, Osmanlı bâtinî kaynaklarında perde/ev/hâne terimleriyle birlikte kullanılan makam sözcüğünün, kaynağını musikiden ziyade astrolojiden ve esas olarak da zodyaktan aldığı bir gerçektir. Bu konuda Durmaz (1991: 4), şu tespiti yer verir: “... on iki ayrı oluşumun (burc) oturduğu-oturtulduğu, durduğu yer (karar-gâh) bu oniki burcun değişmez orunlarını (=makâm) oluşturur. Birbirinden ayrı yapıda bu oniki burcun karşılığı olarak, aşitsal farklılıklar gösteren oniki ayrı kural (=12 makâm) belirlenir. Giderek 12 burc’a 12 makâm yakıştırması yerleşir”.

Astroloji ve musiki ilişkisi, sembolizm açısından, ezoterik geleneklerde çok önemli ve öncelikli bir yer tutar (Pingree, 1973; Pacholczyk, 1996). Osmanlı’da bâtinî geleneğe bağlı nazariyecilerin astroloji-musiki ilişkisi konusundaki bilgilerinin kaynağında İhvân-ı Sâfâ’nın; İhvân’ın kaynağında Batlamyus’un; Batlamyus’un kaynağında ise Eski Yunan’da geliştirilen ezoterik anlayışın yer aldığı bilinen bir gerçektir. İslam dünyasında Kindî’nin ilk çevirileri de, astroloji-kozmoloji-musiki ilişkileri bakımından öncü bir rol oynamıştır (Farmer, 1925; Godwin, 1993). Tipik bir örnek olması nedeniyle HbA tarafından eserinin girişinde özellikle de burçlar, seyyareler ve dört elementle ilgili olarak aktarılan bilgilerin, açık bir şekilde bu kaynak silsilesinin bir ürünü olduğu görülür. Bu konuda Osmanlı 15.-16. yy. kaynaklarına şöyle bir bakıldığında, musiki ve astroloji alanlarının gerek konu içerikleri ve gerekse de terminolojileri bakımından çok önemli ortaklıklar sergiledikleri hemen fark edilir. “Hâne/ev/burç/makam”, “evc x hazîz”, “seyir”, “doğma/çıkma/zuhur etme x batma/inme”, “suud x hübut”, “yücelme x alçalma”, vb. terimler, her iki alan tarafından “ortak” bir şekilde kullanılır. Örneğin musikide “evc” en tiz perdeyi gösterirken, astrolojide bir yıldızın en yüksek konumunu ifade eder.³² Hâne/ev/burç/makam sözcükleri musikide “perde”yi, astrolojide ise zodyak üzerindeki burç yerleşimini gösterir. Seyir, yıldızların birbirlerinin evlerini ziyaret etmesi anlamıyla astrolojide kullanılırken, musikide de âgâz edilen perdeden karar edilecek perdeye doğru gerçekleşen hareketi ifade eder. Doğma/çıkma/zuhur etme astrolojide yıldızın görünmeye başlamasını, musikide de ses vermeye başlangıcı ifade eder. Benzer olarak inme/hübut/alçalma da astrolojide yıldızın batışını, musikide ise karar edişi belirtir. Sonuçta bu iki alan, “temelden” birbirleriyle bağlantılı durumdadır. Nitekim 18. yy. nazariyecilerinden Tanburî Küçük Artin (TKA), yazdığı risâlede açıkça şu ifadelere yer verir:

³² HbA’ın astrolojik bağlamda “evc” terimi için “yücelmen”, karşıtı olan “haziz” için ise “inmen” terimlerini kullanmış olması, tarihsel Türkçe kullanımı bakımından son derece dikkat çekicidir.

“... bu şeref hübut evci dediğimiz ehl-i nücûm [astrolog] olmalı ve sazende olmalı ... birisini bilib, birisini bilmese zevkiyat olmaz. Zira yedi feleğin ki gökyüzünde onlar biri birisin evinden nice ki o şerefi alırlarsa. O şeref aldıkları yer, felekiyatların taksim yeridir ... ilm-i nücûmda da nice ki bir felek bir burcdan, o bir burca gider türlü türlü zuhuratlar olduğu gibi bizim musikimizde de hüseyni agazesi buselik uğrayub aşiran karar ederse, ona buselik-aşiran derler. Musikide ilm-i nücûm budur” (Popescu-Judet, 2002: 93-94).



Şekil 2: Hızır bin Abdullah'ta burçlar, makamlar, dört-unsur ve dört-tabiat ilişkisi.

Zodyak üzerinde 30 derece mesafedeki her “alan”, burçlara ait “hâne”leri; yani burçların “yerlerini” belirler (Hoskin, 1997; Encausse, 1999). Bu yerler aynı zamanda burçların “ev”leri, “hâne”leri ve “makam”larıdır. Burç ile hâne/ev/makam özdeşliğinin musiki nazariyatındaki yansımalarının “on iki makam” kavramını oluşturduğu gayet açıktır. Bu ifade, zodyak “dairesi”ndeki on iki “ev/hâne/makam/mevki/mahal/yer” demektir. Böylece aslında hepsi de benzer anlamlara sahip çeşitli sözcüklerin, birbirleri yerine kullanılabilir oldukları görülür. Ancak “terimleşme” sürecinde “makam” sözcüğünün,

diğerleri arasından sıyrılarak öne çıktığı ve yaygınlaştığı anlaşılmaktadır. HbA'ta (Özçimi, 1989: 143; Çelik, 2001: 218) yer alan ve hermetik sembolizmde tanrıyı simgeleyen “güneş”, “daire” ve hatta “göz” şeklindeki şu diyagram, burç-makam-tabiat-dört unsur ilişkisinin tipik bir “özeti” halindedir (Şekil 2).

Diyagramda yer verilen ilişkiler, Osmanlı bâtinî kaynaklarının hemen tümünde benzer bir anlayışla yer almıştır. Bu ilişkilerin tablo halinde düzenlenmesi, ilişkilerin çok daha açık bir şekilde görülmesini sağlayacaktır (Tablo 2).

Tablo 2: BMMde makamlar, burçlar, dört-unsur ve dört-tabiat.

| Makam | Burç | Unsur | Tabiat |
|--------------------------|--------------------------|---------------|-----------------------|
| <i>Rast</i> | <i>Hamel (Koç)</i> | <i>Ateş</i> | <i>Sıcak ve kuru</i> |
| <i>Irak</i> | <i>Sevr (Boğa)</i> | <i>Toprak</i> | <i>Soğuk ve kuru</i> |
| <i>İsfahan</i> | <i>Cevza (İkizler)</i> | <i>Hava</i> | <i>Sıcak ve nemli</i> |
| <i>Zirefkend-i Küçek</i> | <i>Seretani (Yengeç)</i> | <i>Su</i> | <i>Soğuk ve nemli</i> |
| <i>Büzürg</i> | <i>Esed (Aslan)</i> | <i>Ateş</i> | <i>Sıcak ve kuru</i> |
| <i>Zengüle</i> | <i>Sünbüle (Başak)</i> | <i>Toprak</i> | <i>Soğuk ve kuru</i> |
| <i>Rehâvî</i> | <i>Mizan (Terazi)</i> | <i>Hava</i> | <i>Sıcak ve nemli</i> |
| <i>Hüseynî</i> | <i>Akreb (Akrep)</i> | <i>Su</i> | <i>Soğuk ve nemli</i> |
| <i>Hicaz</i> | <i>Kavs (Yay)</i> | <i>Ateş</i> | <i>Sıcak ve kuru</i> |
| <i>Büselik</i> | <i>Cedi (Oğlak)</i> | <i>Toprak</i> | <i>Soğuk ve kuru</i> |
| <i>Nevâ</i> | <i>Delv (Kova)</i> | <i>Hava</i> | <i>Sıcak ve nemli</i> |
| <i>Uşşak</i> | <i>Hut (Balık)</i> | <i>Su</i> | <i>Soğuk ve nemli</i> |

Burada makam sözcüğü açısından bir noktaya daha dikkat çekilmesinde yarar vardır. Bilindiği gibi makam sözcüğü, aynı zamanda dinsel ve özellikle de bâtinî anlamdaki “yüce” ve “ilâhî” nitelikteki “yer” ve “hâl”lerin ifade edilmesinde de kullanılır. Bu durum, özellikle bâtinî gelenek mensuplarının, sözcüğün yaygın şekilde kullanılması sürecinin öncüleri olduğunu da açıkça ortaya çıkarır. Nitekim özellikle sûfî kültür içinde yazılmış çok sayıda eserde, makam sözcüğüne “ulvî” bir anlam verildiği görülmektedir.³³

³³ Bu çerçevede “dört kapı, kırk makam”, “hâller ve makamlar”, “makam-ı İbrahim”, “makam-ı Mahmud”, vb. ifadeler, makam sözcüğünün dinsel, inançsal ve özellikle de tasavvufî bağlamdaki kullanımlarının tipik örneklerini oluşturur. Ayrıca bkz. Oransay, 1990 (ed. Durmaz ve Daloğlu).

Kavramın musikide kazandığı anlam ve işleve bakıldığında, aslında yine özelleşmiş bir “yer” anlamıyla karşılaşılmaktadır. Çünkü makam, teknik bir terim olarak musikide, geleneksel perde dizgesinde (GPD) “merkez” niteliği kazanmış “perde”lere; bu perdelerin “konum” ve “yerleşim”lerine işaret etmektedir. Makam, sonuçta hafıza ve hatırlama kültürünün, sözel yoldan aktarılan ve şekillendirilen bir geleneğin ürünüdür. Yazıdan ziyade duysal/sözel ve görsel olarak şekillenen bir pratiğin ifadesi olan makam, aynı zamanda da özel bir hafıza tekniği olma özelliği taşır. Temel işlevi perde-ezgi ilişkisini açıklamak olan makam, bir hafıza tekniği olarak ezgilerin sınıflandırılmasını ve hatırlanmasını sağlar. Bu nedenle makam kavramını “öncelikle” sınıflandırıcı ve hatırlamaya yardımcı özel bir hafıza tekniği olarak anlamak isabetli bir başlangıç olacaktır. 15.-16. yy. kaynaklarında makam kavramının “nağme, lahin, ezgi” şeklinde algılanması, perdeler arasında gelişen bir ezgisel hareket, yani “seyir” olarak kavrandığını açık bir şekilde ortaya koyar. Bu yüzyıl nazariyecileri, makamları, başlangıç, gidiş/yönelim ve bitişleri itibarıyla GPD içinde konumlanan farklı birer “ezgisel hareket” veya “davranış” olarak kavramışlar; bu yüzden de harekete odaklanan ve açıkça “ezgisel hat” (*melodic contour*) niteliğinde tarifler vermişlerdir.

Makamın 20. yy.da “dönüştürülerek” açıklanmaya çalışıldığı süreçte “dizi” olarak ele alınmaya başlanması, makam nazariye tarihinde “gelenek” açısından tam anlamıyla bir kopuş ve kırılmaya işaret eder. Bu tür bir “yaklaşım”, esasta makamın “mod” olarak anlaşılması demektir. Mod ise Avrupa musikine özgü ve “dizi” ve “ezgi tipi” olmak üzere başlıca iki niteliğe sahip nazari bir kavramdır. Bu açıdan bakıldığında makam kavramının, “mod”un dizisel vasfıyla değil ama “ezgi tipi” (*melody type*) vasfıyla bazı “benzerlikler” taşıdığı ileri sürülebilir (Wienpahl, 1971; Powers, 1980). Avrupa musiki nazariyatı tarihi içinde modlar, ele alınmış ve içerikleri bakımından çeşitli dönemlerde farklı anlam ve işlevler kazanmışlardır (Powers, 1980; McAlpine, 2004). Özellikle polifoni öncesi mod anlayışı, “*initial*” (başlangıç), “*final/finalis*” (bitiş), “*medial*” (ara duruş) ve “*confinalis*” (yardımcı durak sesi) gibi kavramlar etrafında şekillenen ezgisel bağlam ve muhtevasıyla (McAlpine, 2004), makam kavramının sahip olduğu özellikler bakımından dikkat çekici benzerlikler sergiler.³⁴ Ancak özellikle polifonik süreç içinde kazandığı farklı nazari içerik, modların tonal dizilere dönüşmesine yol açmıştır. Böylece modlar, tıpkı DDŞMdeki “devirler” gibi “oktav aralığı” içinde şekillenen birer “oktav bölünüşü” (*octave division*) halinde anlaşılır olmuştur (Christensen, 2002; McAlpine, 2004).

Mod kavramı açısından açık bir zaruret teşkil eden “oktav” içinde düzenlenme özelliği, “makam” açısından bu tip bir zorunluluk göstermez. En yalın haliyle bir makam, belli bir merkezî perde etrafında ve çoğunlukla o merkezin alt ve üstünde yer alan birkaç perde içinde gelişen bir ezgisel hareketle tanınabilir durumdadır. Bu nedenle makamları dizi, devir, mod gibi kavramlarla bir tutmak, nazari bakımdan açıkça hatalı bir yaklaşımdır. Böyle bir yaklaşımla makamların kendilerine özgü işlevleri bakımından doğru şekilde anlaşılmaları mümkün değildir. Dizi-merkezli yaklaşım, sahip olduğu “tonal hiyerarşi” bağlamı nedeniyle ezgilerde yer alan perdeleri “tonik-dominant”

³⁴ Bu kavramların makam nazariyesinde kullanılan “âgâz”, “karar”, “geçici/ara/muvakkat/asma karar” gibi kavramlar açısından benzerliği dikkat çekicidir.

kutupsallığı içinde ele alma ve anlama eğilimindedir. Oysa “makam”, yalın olarak “âgâz”, “seyir” ve “karar” kavram ve işlevleri etrafında varlık gösterir. Bu bağlamda bâtinî gelenek mensuplarının, makamları, ezgiyle ilgili olarak ve değişen sayılarda perdelerden oluşan “asıllar” halinde anlamış ve açıklamış olmaları son derece anlamlı görünür (Öztürk, 2012b, 2012c, 2012d, 2013). Nitekim halk musikisi derlemelerinde öyle örneklerle karşılaşılır ki meselâ ezginin bütünü sadece üç perde içinde gelişme gösterir. Bâtinî nazariyeye göre üç perde, “makam” oluşumu açısından açıkça “yeterlilik” taşıyan temel bir ezgisel birliktir ve halk geleneğinde bu anlayışa uyan sayısız örnekle karşılaşılması bu açıdan dikkat çekicidir. BMMde Irak, Segâh[-ı Kadim]³⁵, Rehâvî[-yi Kadim], Bestenigâr[-ı Kadim], Kûçek[-i Kadim], Çargâh-ı Rekb, Zavil-i Segâh gibi MAŞTlerin, “üç-perde” içinde tarif edilmiş olmaları son derece manidardır. Oysa DDŞMde “devir”ler, mutlaka oktav aralığı içinde, sekiz veya dokuz perde içerecek şekilde düzenlenmek zorunda idiler. Nitekim “geleneksel” makam kavramını yeni bir nazariye içinde açıklamak üzere 20. yy.da yüzlerini Avrupa’ya çeviren “modern teorisyenler”in, DDŞM ile “tonalite” arasında bir tür “yakınlık” kurmalarında, bu etkenin çok önemli bir rol oynadığı anlaşılıyor. Bu teorisyenler, döneme damgasını vuran “Avrupaî pozitivizm”den güçlü şekilde etkilenmiş bakış açılarıyla bu yoldan, gelenek ile moderlik arasında “kolaylıkla” bir sentez kurabileceklerini varsaymışlardır. Geleneği temsilen Osmanlı nazariye kaynaklarından ziyade Safiyüddin’e yönelmişler; bu kaynaktan devir oluşturucu birimler olarak gördükleri muhtelif dördü ve beşlileri “seçerek”, bunları makam “dizileri”nin oluşum ve açıklamasında kullanmışlardır. Bu sayede ortaya çıkan “geleneksel” makam dizilerinin, “aynı zamanda” tıpkı Avrupa nazariyesinde olduğu gibi “tonal fonksiyon”lara sahip diziler olarak ele alınmalarının mümkün olabileceğini düşünmüşlerdir.³⁶

Makam kavramının musikide kazandığı “teknik” anlamın gelişiminde tarihsel açıdan üç önemli sürecin bir arada gelişme gösterdiği tespit edilebilmektedir. Kavramsal açıdan bu süreçler burada, “perdeleşme”, “makamlaşma” ve “terkibleşme” olarak adlandırılmıştır.

Perdeleşme: Geleneksel perde dizgesinde yer alan seslerin, “isimlendirilmesi” veya “isim sahibi olması”yla ilgili süreci tanımlar. Osmanlı 15. yüzyıl kaynakları, GPDde yer alan perdelerin bir kısmını “tamam”, bir kısmını ise “nim” olarak ikiye ayırmıştır. Bu niteliksel ayırım, perde-makam ilişkisinin anlaşılmasında temel bir önem taşır. Çünkü perdeleşme sürecinde perdelerin adlandırılmasının, öncelikle “tamam perde”lerle ilişkili olduğu görülür. İsimlendirme bakımından kimi zaman perdelerin “yer ve konum”larını belirleyen “sıra-sayısal” adlar aldıkları görülürken, çoğu zaman da ilişkili oldukları

³⁵ Burada çeşitli makam adları sonuna eklenen “kadim” takısı, ilgili makamın 18. yy. öncesi durumuna ilişkin bir atf içermektedir. Musiki nazariyatı ve özellikle makam kültürü açısından 18. yy. bariz bir değişim yüzyılı olmuş ve bu süreçte, pek çok makam açısından açık bir “cedid x kadim” karşıtlığı ortaya çıkmıştır. Konunun bu yönleriyle de kapsamlı çalışmalara ihtiyaç duyduğu bir gerçektir. Ancak bu tür değişimleri çeşitli yönleriyle ele alan çalışmalar açısından bkz. Oransay (1966), Yılmaz (2001), Durmaz (1993), Öztürk (2008, 2009), Can (2011).

³⁶ Bu anlayışın önde gelen temsilcileri ve sahip oldukları anlayış açısından bkz. Ezgi (1940), Karadeniz (1984), Yekta (1986), Arel (1993).

makam veya düzenlere bağlı kalınarak adlandırıldıkları görülür. Son derece dinamik bir halde gelişme gösteren bu süreç, çeşitli dönemler ve hatta kaynaklar bakımından dikkat çekici farklılıklar sunar. Sadece 15. yüzyılda bile bu süreçte önemli değişimler yaşandığı; bir bakıma sürecin yüzyıl boyunca “işlemeye devam ettiği” görülür. Sürecin en dikkat çekici yönünü ise, kaynaklarda izlenen yöntem ve tercihler bakımından eşzamanlı farklılıklar içermesi oluşturur. Tipik bir örnek olması bakımından 1441’de yazdığı *Kitâbü'l-Edvâr*’da (KE) HbA’nın, perdelerin adlandırılmasında üç farklı yöntem kullandığı görülür. Bunlardan ilkinin, sekizlide yer alan sekiz tamam perde için, sıralanış ve konumlarını ifade eden sıra-sayısal adlandırma oluşturur (Oransay, 1966; Atalay, 1989; Öztürk, 2012b): “Yekgâh” (birinci yer), “Dügâh” (ikinci yer), “Segâh” (üçüncü yer), “Çargâh” (dördüncü yer), “Pençgâh” (beşinci), “Şeşgâh” (altıncı yer), “Heftgâh” (yedinci yer), “Heştgâh” (sekizinci yer). Feldman (1996)’ın da işaret etmiş olduğu gibi bu adlandırma tarzı, “eski” Acem makam/perde dizgesinin bir ürünüdür ve buna ilişkin çok önemli bir tanıklık, 18. yy.da TKA’in risâlesinde yer alır: “Bizim rast dediğimiz Acem yegâh der, ... ikinci vurubuna dügâh deriz ki Acemde dügâh derler. Üçüncü vurubuna segâh deriz ki Acemde segâh derler. O dördüncü vurubuna çargâh deriz ki Acemde çargâh derler. Beşinci vurubuna neva deriz ki Acem pençgâh derler, altıncı vurubuna hüseyini deriz ki Acem şeşgâh der, yedinci vurubuna eviç deriz ki Acem heftgâh der, sekizinci vurubuna gerdaniye deriz ki Acem haştgah der” (Popescu-Judet, 2002: 101).

Diğer yöntem, sıra-sayısal sıralanıştaki ilk dört ismin “asıl” olarak nitelendirildiği “asıllar” veya “dört-şûbe” yöntemidir (Öztürk, 2012b, 2012c, 2013). Bu yöntemde dizge içinde yer alan tamam ve nim perdelerin tümü, dört asıl perdeye göre “sınıflandırılmış”, “ilişkilendirilmiş” ve “birlik” fikri üzerinden de “türdeşleştirilmiş” olur. Bu yöntem, esas olarak Pisagorculukta “dört-esas”ı simgeleyen “*tetraktys*” temelindeki “uyum” ve “birlik” anlayışının, tipik bir uyarlaması görünümündedir. Dört-perde esaslı adlandırmada her bir şûbe adı, GPD içinde, “kendi sınıflarına mensup” birçok perdeyi “ima” edebilir. Örneğin Yekgâh ifadesi, bugün anlaşıldığı gibi tek “bir” perde için kullanılmaz; aksine Yekgâh, GPDdeki Rast, Çargâh, Pençgâh ve Gerdaniye (Tiz Çargâh, Tiz Pençgâh, Nerm Çargâh) gibi “türdeş” veya “soydaş” perdelerin tümünü ifade etme özelliği taşır. Başka bir ifadeyle GPD içinde “türdeşlik” bakımından çok sayıda “şûbe” bulunur. Bu şûbeler, asıllara tabi durumdadır. Nitekim KşY ve HbA’da “Yekgâh Isfahan evi”, “Segâh Kûçek evi”, “Dügâh Nühüft evi” gibi tipik örnekleri görülen bu yöntem, dönemin diğer bâtinî kaynaklarında da varlığını gösterir. Bu yöntemin, Bizans’ta ve Karolenj dönemi *Enchiriadis* (Holladay, 1977; Phillips, 1984; Erickson ve Palisca, 1995; Boynton, 1999) metinlerinde kullanılan dört farklı tetrakorddaki “*Protus, Deuterus, Tritus, Tetrardus*” sınıflarıyla ve ayrıca Arezzolu Guido’nun “solmileme”de geliştirdiği “*A la mi re*” yöntemiyle (Russo, 1997; Christensen, 2002; Mengozzi, 2010) önemli benzerlikler taşıması ise karşılaştırmalı nazariye tarihi çalışmaları bakımından çok dikkat çekicidir (Öztürk, 2012b, 2012c).

Şûbelere dayalı yöntemin “adlandırma” açısından sahip olduğu çok önemli bir “sorun”a da burada işaret etmek gerekir. Perde açısından kullanılan şûbe adının günümüzde olduğu gibi tek bir perde olarak anlaşılması durumunun, tarihsel kaynaklarda

MAŞT için bu yöntemle verilen tariflerin neredeyse tamamının “yanlış” anlaşılmasına yol açacağı kesindir.³⁷ Çünkü bu dört şûbe, “kendi yerleri” anlamında sahip oldukları “makam”lardan farklı konumlardaki perdeler için de kullanılabilir durumdadır ve bu nedenle, belirtilen kaynaklardaki perde-adı temelli tariflerin, “hangi perdeyi ima ettiği” anlamında, çok dikkatli bir gözle yorumlanması gerekir.

Dikkat çekici bir başka yöntem ise perdelerle, “makamlaşma” süreciyle eşzamanlı olarak, perdenin makama özgü ezgi çekirdeklerine “merkez” oluşturma veya ilgili makam tarafından kullanılma yönüyle verilen isimlerdir. Örneğin Muhayyer, aslında Tiz Dügâh perdesidir ve Muhayyer çekirdekli ezgiler, seyirlerine bu perdeyi merkez alarak başlarlar. Bu “makamsal âgâz” özelliği, “tam perdeler” arasında Tiz Dügâh perdesinin “Muhayyer” olarak da anılmasını sağlamıştır. KŞY, HbA gibi kaynaklara bakıldığında aynı perdenin, “Hicaz-Düzeni”nde yer alan Nühüft [Nühüft-i Kadim] terkininin “âgâz”ı olarak kullanıldığında, bu kez “Nühüft perdesi” olarak anıldığı görülür. Bu olgu, burada “bağlamsal adlandırma” olarak nitelendirilen ve makam-perde ilişkisi açısından yaşamsal önem taşıyan bir özelliğin mevcudiyetini açığa çıkarır. Bu uygulamalarda “makam adı”, makamsal hareketin “başlangıcını” oluşturan merkezdeki “perde”ye (âgâz perdesi) isim olarak verilmiş olmaktadır ki makam anlayışı ve ayrımı açısından son derece “temel” nitelikteki bu ölçütün, sonraki dönemlerde ayırt edici olma vasfını önemli ölçüde kaybedeceği görülür. Makam ve âgâz perdesi arasındaki bu “somut” ilişki, sıra-sayısal adlandırmada Şeşgâh olarak anılan altıncı tam perdenin, “Rast-Düzeni”nde (“tam perdeler düzeni”) Hüseyinî; Hicaz-Düzeni’nde ise Uzzâl olarak adlandırılmasında da görülür. Böylece, adlandırma açısından:

- (i) âgâz ve karar merkezleşmelerine dayalı “merkezî perdeler yöntemi”;
- (ii) “dört-asıl perde” veya “dört-şûbe yöntemi”;
- (iii) tam perdeler bazında “sıra-sayısal yöntem”;
- (iv) makam tarafından kullanılışa dayalı (nim perdeler için de geçerli olan) “bağlamsal yöntem”;
- (v) GPDnin makama göre ayarlanışına bağlı “düzensel yöntem” olmak üzere beş farklı yöntemin kullanıldığı tespit edilmektedir. Aşağıdaki şekil, GPDye temel oluşturan on beş “tam perde”nin adlandırılışını, belirtilen yöntemler açısından karşılaştırmalı olarak göstermektedir (Şekil 3):

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|-------|-------------|-------------|-------------|-------------|-----------------|-------------|------------|----------------|------------|------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|
| (i) | <i>TPgh</i> | <i>TÇgh</i> | <i>Evc</i> | <i>Mhy</i> | <i>Grd</i> | <i>Hsr</i> | <i>Hsy</i> | <i>Pgh/İsf</i> | <i>Çgh</i> | <i>Sgh</i> | <i>Dgh</i> | <i>Rst</i> | <i>İrk</i> | <i>Acm</i> | <i>Mye</i> |
| | | | | | | | | | | | | | | | |
| (ii) | <i>Ykgh</i> | <i>Çgh</i> | <i>Sgh</i> | <i>Dgh</i> | <i>Ykgh Çgh</i> | <i>Sgh</i> | <i>Dgh</i> | <i>Ykgh</i> | <i>Çgh</i> | <i>Sgh</i> | <i>Dgh</i> | <i>Ykgh</i> | <i>Sgh</i> | <i>Dgh</i> | <i>Ykgh</i> |
| (iii) | | | | | <i>Hsgh</i> | <i>Hfgh</i> | <i>Şgh</i> | <i>P'gh</i> | <i>Çgh</i> | <i>Sgh</i> | <i>Dgh</i> | <i>Ykgh</i> | | | |
| (iv) | <i>TNva</i> | <i>TÇgh</i> | <i>TSgh</i> | <i>TDgh</i> | <i>TRst</i> | <i>Evc</i> | <i>Hsy</i> | <i>Nva</i> | <i>Çgh</i> | <i>Sgh</i> | <i>NMhy</i> | <i>NGrd</i> | <i>NHsr</i> | <i>NHsy</i> | <i>Ygh</i> |
| (v) | | | | <i>Nfi</i> | | | <i>Uzz</i> | <i>YkghHcz</i> | | | | | | | |

Şekil 3: BMMye göre geleneksel perde dizgesinde yer alan tam perdelerin farklı yöntemlerle adlandırılmasıyla ilgili karşılaştırmalar (açıklama için metne bakınız).

³⁷ Bu tür değerlendirme yanlışları açısından bkz. Çelik (2001), Doğrusöz (2007, 2012a).

Makamlaşma: Teknik bir süreç olarak, Abdülbâki Nâsır Dede'nin (Aksu, 1988; ed. Tura, 2006) nitelemesiyle “kendine özgü bir bütünlük taşıyan” ve “başkalarıyla karıştırılması mümkün olmayan” belirli ezgiler veya ezgi tiplerinin, GPD içindeki kendi özgün “yer”lerine sahip olup, “konumlanış”larıyla ilgilidir. Bu konumlanışta ezginin merkezi olma niteliği taşıyan perde veya perdeler, makam sözcüğünün ve makamlaşmanın tam da kast ettiği özelliği temsil ederler. Makamlaşmada GPDdeki herhangi bir perde, özellikle de makamın âgâz merkezi olma vasfıyla, adlandırmada başat bir rol oynar. Örneğin Şeşgâh perdesinden âgâz edip, tam perdelerle Dügâh'a inen ve burada karar eyleyen makamsal ezgilerin, Hüseyinî olarak tarif edildikleri ve başladıkları perdenin de Hüseyinî olarak adlandırıldığı görülür. Aynı perde Hicaz-Düzeni'nde âgâz merkezi olarak kullanılıp, diğer tüm özelliklerini koruduğunda, bu kez “Uzzâl perdesi”³⁸ olarak adlandırılır.

Bağlamsal adlandırma açısından en dikkat çekici örneklerden birini, sıra-sayısal adlandırma beşinci sırada yer alan Pençgâh perdesi oluşturur. Bu perde, makamsal âgâz veya bağlama göre (i) Pençgâh, (ii) Nevâ, (iii) Nevrûz, (iv) Isfahan ve (v) “Yekgâh Hicaz evi” olarak anılabilmektedir. LMÇ, perde adlandırması ve aralık düzenlenişi bakımından Nevrûz[-ı Asl] ile “yeni” Nevâ arasındaki ilişkiyi gayet açık bir şekilde izah eder (Kalender, 1982; Pekşen, 2002). KŞY ve HbA'da aynı perdenin “Yekgâh-Hicaz evi” olarak anılması, perdelerin adlandırılışında makamsal ve düzensel bağlamların, dört-şûbe yöntemiyle birlikte kullanılabilirliğini göstermesi bakımından çok özel bir örnek oluşturur. Pençgâh örneğinde olduğu gibi bu süreçte mesela sıra-sayısal adlandırmadaki Yekgâh, Rast ile; Dügâh, Uşşak ile; Pençgâh, Nevâ ile; Şeşgâh, Hüseyinî ile; Heftgâh, önce Hisar, sonra Evc ile ve Heştgâh da Gerdaniye ile eşleşmiştir. Segâh ve Çargâh ise, istisnai olarak sıra-sayısal adlarını korumuşlardır. Tüm bu örnekler, “makamsal bağlam” ve özellikle makamsal hareketin başlangıcını ifade eden “âgâz” konumunun, “perdelerin adlandırılması” sürecindeki rolünü çarpıcı şekilde ortaya çıkarmış oluyor. Bu bağlamda adlandırma açısından makam-perde ilişkisinin şekillenmesinde ve makamlaşma sürecinde, “âgâz işlevi”nin önem, öncelik ve belirleyicilik taşıdığı hususu da açıklık kazanıyor. Böylece, geleneksel sıra-sayısal adlandırılışta beşinci sıradaki “tamam perde” olan Pençgâhın, “makamsal bağlam” ve özellikle de “âgâz” işlevine bağlı olarak Pençgâh terkinde Pençgâh; Nevrûz terkinde Nevrûz; Nevâ makamında Nevâ; Isfahan makamında Isfahan ve Hicaz makamında ise “Yekgâh Hicaz evi” şeklinde adlandırılabilirdiği görülüyor. Bu nokta, makamlaşma süreci açısından son derece önemlidir. Çünkü bu süreçte, perdelerin adlandırılışında, temel bir ilke olarak makamsal ezgilerin “başlangıç” konumlarının, başlanılan perdeye isim olarak verilmesi gibi geleneksel bir uygulamanın varlığı belirlenebiliyor.

Bir perdenin, makamsal bağlam ve âgâz işlevi nedeniyle çeşitli isimler alabilmesiyle ilgili sürecin, Osmanlı kültüründe 18. yüzyıl sonlarına dek etkinliğini sürdürdüğü, bu dönem kaynaklarında verilen çeşitli referanslar üzerinden açıkça takip edilebilmektedir. Bu konuda özellikle Kantemiroğlu ve TKA'nde yer alan ifadeler, “perde adlandırılması” konusunun tamamen makamsal uygulama ve bağlamla ilgili

³⁸ 18. yy.da bu anlayış değişecek ve “makamsal bağlam” açısından Uzzâl perdesi, Hicaz perdesinin yerini alacaktır.

olduğunu kuşkuya yer bırakmayacak şekilde ortaya koyar. Örneğin Kantemir'e göre Bûselik perdesi, Nişabur ve Rehâvî-yi atik perdeleriyle hemen hemen aynı konumdadır (ed. Tura, 2001; Wright, 1992, 2001). TKA ise şu ifadeleriyle konuyu tüm çıplaklığı ile gözler önüne serer: "Dahi ziyade adları vardır bu buselik perdenin amma onları komadık niçin dersin buselik lafzı çoğu vardır ... Nişabur buselik karar etti, amma nişaburdur ismi, nice ki bir perdenin adına saba dendi, hicaz dendi, nikriz dendi, hüzzam dendi" (Popescu-Judet, 2002: 99).

20. yy.da perde adlarının "standartlaştırılması" anlayışı, geleneksel anlamda makam-perde ilişkilerinin çok temel bazı yönleri bakımından "yitirilmesine" yol açmıştır. Yukarıdaki örneklere bakıldığında her şeyden önce anlaşılması gereken husus, makamların GPDdeki konumlanışlarının, perde adlandırmasında oynadığı temel roldür. Böylece aslında "aynı" perdenin, kullanıldığı makama göre adlandırıldığı olgusu ortaya çıkıyor ki işte bu "nitelik", makam, perde ve makamsal ezgi arasındaki ilişkilerin anlaşılması bakımından tam anlamıyla bir anahtar durumundadır. Perde adlarındaki standartlaştırmanın, tarihsel araştırmalar bakımından yol açtığı en önemli problem ise, tarihsel metinlerde rastlanan isimlerin, günümüzdekilerle "aynı" oldukları "zannına" yol açmış olmasıdır. Bu alanda yapılan çeşitli çalışmalarda, belirtilen farklı yöntemlerin doğru anlaşılmasından kaynaklanan çok önemli yorumlama hatalarıyla karşılaşıldığı; bugünü geçmişle bir tutmanın ise tarih bilimini ve tarihsel metodolojiyi açıkça hiçe saymak anlamına geldiği görülmektedir. Bu nedenle perde-makam ilişkisi, adlandırmada izlenen yöntemler açısından büyük önem arz eden bir konu olarak anlaşılmalı ve özellikle de tarihsel metinlerde yer verilen isimlere, bu açıdan büyük bir dikkat ve özenle yaklaşılmalıdır. Konunun önemine, TKA'deki şu alıntıyla dikkat çekmek, vurgulama bakımından "yeterince" anlamlı olacaktır: "... her bir perdenin başka başka adı <var perde> var ki bir adı var, perde var ki beş altı adı var ... işte görür ki bir perdenin kaç adı olur. ... altı türlü şûbe icra olmasından, altı türlü adı oldu ..." (Popescu-Judet, 2002: 98-99).

Seyyârelerin/Gök Cisimlerinin Temsili: Yedi Âvâze

Pisagorcülüğe özgü "kürelerin uyumu/musikisi" anlayışı açısından Osmanlı bâtinî kaynaklarındaki en tipik konuyu kuşkusuz ki "âvâze"ler oluşturur. Âvâze, Farsça "âvâz" kelimesinden gelmekte olup "ses/sadâ" demektir. Farhat (1990: 3)'a göre Acem musiki tarihinde "Hüsrevânî" olarak adlandırılan makam dizgesi, yedi temel makama sahipti. Bu makamlar hakkında ayrıntılı bilgiler mevcut değilse de, Osmanlı 18. yy.nda Nâyî Osman Dede (ed. Kalpaklı ve çev. Erguner, 2014), bu yedi makamlı dizgeye Acemlerin "heftigâne" ("yedi perde") dediklerini belirtir. Ayrıca yukarıda verildiği üzere TKA da, Acem kültüründeki temel perde/makam adlandırma dizgesine yine 18. yy. itibarıyla tanıklık etmiştir (Popescu-Judet, 2002). Böylece "âvâz" veya "âvâze"nin, Farsçada, yedi ana perdeye işaret ettiği açıklık kazanmış olur ki "yedi seyyâre" ve onlar tarafından çıkarılan "ses"ler bakımından bu husus, büyük önem arzeder.

Âvâze ile temsil edilen "sadâ", aslında "dünyevî" olmaktan ziyade "ilâhî" bir nitelik taşır. Bilindiği gibi tasavvuf geleneğindeki "semâ" kavramı, bu "ilâhî sesleri duyma" hassası ve vasfıyla doğrudan ilgilidir. "Semâ etmek",

“duymak/işitmek/dinlemek” anlamındadır ve “raksla” bütünleşmesi de bu ilâhî duyuşun yol açtığı “vecd” halinin somut bir ifadesidir. Semâ eden kişi, bir vecd, esrime, aşkınlaşma ve “kendini bulma” hâleti içindedir (Uludağ, 1999). Bu manada gerçekleştirdiği hareketler, ilhamını “seyyâre”lerin “hareketleri”nden alır. KşY’un, âlemin yaratılışı ve “feleklerin” harekete gelip âvâz çıkarmaları sürecine ilişkin anlatımının, ezoterik kültürün temel kaynaklarından birini oluşturan Platon’un *Timaeus* adlı diyaloguna dayalı olduğu (Can, 2001: 144) gayet açıktır:

“tengri tebâreke ve teâlâ celle celâluhu çunki eflâk [felekler] ve encümi [yıldızlar] yarattı ve emt itdi harekete geldiler anlarun hareketinden âvâzeler³⁹ zâhir oldu ve ol âvâzelere âgâniyi ruhânî [ruhânî şarkılar] ad kodılar ve ilm-i musiki dahi andan peyda oldu ve bu ilmün iştikakı [türeyişi] ol âgâniyi ruhâniyyedendir [o ruhânî şarkılardandır] Pes bu ilm ruhânîdir ve hükemâyâ [bilgelere] bu ilm riyazetile [nefs terbiyesi ve tefekkürle] keşf olmuştur ... ezeli âzâlde [ezeller ezeline/başlangıcı olmayan zamanlarda] ol âvâze-i ruhânîyi [ruhânî sesi] cemi’i canlar işidüp tururlardı ve anınla üns üdüp [alışkın/hemdem olup] tururlarını şimdi dahi eger nâgâh [ansızın] bir hoş âvâz işideler ... canlar ol evvel ezeli âzâlde işitdüğü âvâzeyi ki egâni-i ruhânî [ruhânî şarkılar] dirlerdi yâd ider [hatırlar] eger cünbişe [kımıldanır] ve harekete gelür niçün anıniçün canlarun ol âvâzeyile ezelden sâyıkası [sebebi] ve bilişligi varidi amma bazı ervâh [ruhlar] ol âvâzeyi işitmemişidi şimdi bunda işitseler inkâr iderler eger anda işitmiş olalar idi bunda dahi zevke ve şevke ve cünbişe ve harekete geleleridi ve hoş vakt olalardı” (ed. Öztürk ve çev. Sezikli, 2014: 17-18; Doğrusöz, 2012a: 184-185; 2012b: 66-67; 2007: 174; Cevher, 2004a: 30; Sezikli, 2000: 40-42; Kamiloğlu, 1998: 27-28).

İslam kültüründe özellikle sûfilerce musikinin “semâ” olarak anlaşılması ve bu şekilde adlandırılması, “derin duyma hassası” açısından çok önemli bir gösterge meydana getirir. Bu konuda Uludağ (1999), şu bilgileri aktarır:

“... sûfiler musiki (gınâ) kelimesi yerine semâ sözünü kullanmakla o devirde yaygın bulunan keyf ve nefis ehli ile karıştırılmaktan sakınmak istemişlerdi. ... Mistik muhayyile tabiatta işitilen bütün seslerde lahûfî bir ahenk görmüştür, adeta tabiattaki nizamı bir musiki ahengi olarak anlamıştır. Kâinatı bütün ile Allah’ın bir tecellisi olarak gören mutasavvıfların bütün seslerde bir musiki ahengi görmeleri şaşılacak bir şey değildir, mistisizmin mantığına göre bu çok tabiidir. Onun için tasavvufta semâ demek, musiki demek değildir, ondan çok daha şumüllü bir şeydir. ... tasavvufta sesle hiç ilgisi bulunmayan manevî hakikatlar, sırlar, hikmetler, rüyetler ve müşahedeler de bir musiki (semâ)dır. ... sûfiler ... tamamen ruhânî sırlara manevî gerçeklere ve iç alemlerinde duydukları ulvi seslere de sema adını vermişlerdir” (Uludağ, 1999: 228-232).

Tasavvuf kültüründe son derece derin ve önemli bir yeri bulunan semâ ve vecd konularında, Gazzalî’den bu yana önde gelen tüm sûfilerin dikkate değer bir edebiyat oluşturdukları bilinmektedir. Shiloah (1979, 2003)’ya göre musiki hakkında yazılan risâle ve edvârların ağırlıklı bir bölümü tamamen semâ ve vecd hakkındadır. Bu durum,

³⁹ Burada geçen “âvâze” teriminin, “ses, sadâ” anlamına geldiği; MAŞT sınıflamasında ikinci temel kategoriye oluşturduğu; eski Acem sınıflamasında, Yekgâhtan Heftgâha dek sıralanan yedi ana perdeyi meydana getirdiği ve o dönemlerde “perde”nin, aynı zamanda “makam” demek olduğuna özellikle çok dikkat etmek gerekmektedir.

Pisagorcu gelenekten İslam kültürüne sızan “ilahî sesleri duyma” hassasısın, sûfilerce nasıl benimsenip İslamî bir boyut kazandığını da açıklamaktadır. Uludağ (1999)’a göre:

“Sûfiler kendilerini bu konuda [semâ] tenkit etmek bahis konusu olunca, semâ kelimesindeki geniş şumül ve elastikiyetten faydalanarak bu tabir ile Allah’tan ve Resul’ünden semâ-ı kastettiklerini sık sık ifade etmişlerdir. ... Kur’an dinlemekle musiki dinlemeyi aynı isim altında toplamakla hem musikiye dinî bir renk vererek onu Kur’an dinlemekle bir tutmuşlar, hem de muhaliflerinin yerme ve kötölemelerinden kurtulmaya gayret etmişlerdir. Tenkit edildiklerinde: ‘Bizim semamız Allah ve Resulünder, sahabe de böyle semâ ederdi’ demek suretiyle hem kendilerini müdafaa etmiş, hem de muhaliflerini şaşırtmış oluyorlardı” (Uludağ, 1999: 231-232).

Temelde hangi “görünüş” altında olursa olsun hermetik gelenekte ve İslam kültüründe şekillenen bâtnî cemaatlerde, “ilahî sesler”in temsili, seyyareler ve onların hareketleriyle ilişkilendirilmiştir. Nitekim Mevlvî semâ’ı da “gezegenler ve yıldızların güneş çevresindeki dönüşleri”ne (Önder, 1998: 120-122) benzetilir. Seyyarelerin dönüşleri esnasında çıkardıkları “âvâz”lar, ancak Pisagor gibi “bilge”, “hakîm”, “arif” veya “hikmet sahibi” kişilerce duyulabilir. Ahmedoğlu Şükrullâh’a göre “bu ilmi evvel tasnif iden hakîm-i ilahî Fisagoresdür ki şakirdlerine eydürmüş ki ‘Ben bu nağmelerin bazısını felekler hareketinden işidürem, andan ki ben eydürem’ (Bardakçı, 2008: , 2011: 9; Şirinova, 2008: 147; Kamiloğlu, 2007: 43). Nitekim İhvân-ı Sâfâ Risâleleri’nde de benzer olarak şu ifade yer alır:

“Denilir ki hakîm Pisagor, ruh cevherinin safiyeti ve kalp gözünün açıklığıyla âlemlerin ve seyyarelerin hareketlerinden çıkan nağmeleri işitmeye muktedir ve üstün nitelikteki düşünce gücüyle de musikinin temel ilkelerini ve perdeler arasındaki ilişkileri idrak edip ortaya çıkardı. O, bu ilimden söz eden ve bu sırrı öğreten bilgelerin ilki olmuş ve onun ardından da Nikomakus, Batlamyus, Öklid ve diğer bilgiler gelmiştir” (Shiloah, 1993: III: 38; Wright, 2010: 121).

Tasavvuf kültüründe semânın kaynağına ilişkin olarak ileri sürülen nazariyelerden birinin Fisagores’e ait oluşu (Uludağ, 1999), burada dile getirilen hermetik bağ açısından son derece önemlidir. Bu konuda İslam kültüründe ve Osmanlı kaynaklarında görülen atıfların çokluk ve sıklığı, meselenin salt İslam ve Osmanlı kültürü içinden görülemeyeceğini ve konunun çok daha şumüllü olduğunu gösterir. Uludağ (1999), Kâtip Çelebi’den alıntıyla, Fisagores hakkındaki nazariyeyi şöyle aktarır⁴⁰:

“Musikinin mucidi Süleyman (A.S.)ın talebelerinden Fisagor’dur. Bir şahıs Fisagor’a üç gün üst üste rüyasında şöyle demişti: Kalk, falan denizin sahiline git, orada garib (orijinal) bir ilim tahsil edeceksin. O da kalkıp oraya gitmiş, fakat orada kimseyi bulamamış, bu rüyanın zahiri manasının kastedilmediğine hükmetmiş ve burada demircileri toplayıp tenasüplü ve ahenkli bir şekilde çekiçleri vurmalarını emretmiş, kendisi de bu sesler üzerinde derin derin düşünmeye başlamış, sonra dönüşte sesler arasındaki nisbetlerin neveleri üzerinde düşünmüş, uzun düşünce, ilâhî feyz ve Rabbanî ilham eseri olarak gayesine varmış, bir alet yapmış, üzerine ibrişim bağlamış, sonra

⁴⁰ Aynı hikâyenin LMC’deki versiyonu için bkz. Tekin (1999: 55-56).

tevhide dair inşad ettiği şiirleri [münacât] söylemeğe başlamış, halkı ahretle ilgili işlere teşvik eden ilâhîler okumuş, bu şekilde birçok kimsenin dünyadan el-etek çekip ahret işleri ile meşgul olmasını temin etmiş. Ondandır bu adet hükema arasında aziz olmuştur. Fisagor kısa süre içinde, saf bir cevhere sahip olduğu için riyazât ilminde muhakkik bir hâkim olmuş, ruhların yurduna, ufukları geniş olan semalara vasıl olmuştur. ‘Feleklerin hareketlerinden hâsıl olan cazib (şehiyye) nağmeleri ve güzel besteler işitiyorum, bu terennümler muhayyileme ve hafızama yerleşmiştir’ diyen Fisagor buna dayanarak bu ilmin kaidelerini ortaya koymuştur” (Uludağ, 1999: 347-348).⁴¹

Bu hikâyenin Ortaçağ Avrupa’sında da aynen bilindiğinin ve Franchino Gaffurio (1492, *Theorica musice, liber primus*) gibi dönemin çeşitli teorisyenlerince “çizime” dönüştürüldüğünün görülmesi (Christensen, 2002), konunun yukarıda belirtilen “dinler-üstü” mahiyeti açısından önemli olsa gerektir. Bilindiği gibi Kâtip Çelebi (1609-1657), 17. yüzyılın en önemli bilim adamıdır. Coğrafya, tarih, bibliyografya gibi alanlarda yaptığı çok değerli çalışmaları yanında *Keşfü’z-Zünûn* ve *Cihânnümâ* gibi önemli eserlerin de sahibi olan Kâtip Çelebi’nin, musikinin kökenine ilişkin “bilgi kaynağı”nı Pisagor’a dayandırması elbette sözü edilen hermetik “geleneğin” gücü ve binlerce yıllık etkinliği bakımından son derece dikkat çekicidir. Öyle ki esasen bu kültür, Osmanlı’daki varlığını 19. yüzyılın sonlarına dek sürdürmeye de devam edebilmiştir.

Konumuz olan 15. yüzyıla dönüldüğünde, Osmanlı bâtinî kaynaklarında âvâzelerin seyyarelerle ilişkilendirilmiş olma sebebi, bu noktada bütün çıplaklığıyla ortaya çıkmış oluyor. Âvâzeler, bugüne dek konuya değinen çeşitli kaynaklardaki kısıtlı veya yetersiz ifadelerden de gayet iyi bir şekilde anlaşılacağı üzere, musikinin “teknik” ölçütleri üzerinden açıklanabilecek veya anlaşılabilir bir konu değildir. Cumhuriyet döneminin temel kaynakları arasında yer alan Suphi Ezgi’nin *Nazarî Ameli Türk Mûsikîsi* adlı eserinde yer alan şu ifadelerin, belirtilen yaklaşım açısından tipik bir örnek olarak değerlendirilmesi mümkündür:

“...âvâze ismi sekiz, beş, altı sestene husule gelenlere konulmuştur; misal olarak bu müellifler [eski nazariyeciler] bizim bu günkü rast dizimizi gerdaniye namile âvâzeler arasında yazmışlardır; mülayim ve müstakil olan bu diziyi on iki makamları sırasında söylemeyüpte âvâzeler arasında bahsedişlerinden onların indinde makam ile âvâzenin hususiyetleri olmadığı anlaşılıyor ...” (Ezgi, 1940: IV: 189).⁴²

Bu “sıra dışı” değerlendirme, “sözde” musikiyel ölçütlerle “tarih” alanına yaklaşmaya kalkışmanın, konuyu “anlama” ekseninden nasıl uzak kalınmasına yol açtığını göstermesi bakımından elbette çok önemli bir örnek teşkil eder. Ayrıca bu “yargılayıcı” üslubun, genelde Cumhuriyet dönemi boyunca Türk musikisi tarihine yönelik kaynaklara model oluşturduğu da bir gerçektir.⁴³ Eski kaynaklarda felsefî

⁴¹ Mevlânâ hakkında anlatılan Kuyumcu Selahaddin’in çekiş seslerini duyarak vecde gelip semâ etmesiyle ilgili hikâyenin tamamen bir “Fisagores” uyarlaması olduğu açıktır.

⁴² Modern Türk musikisinin kurucularından Suphi Ezgi’nin sadece bu ifadesi bile, “modernleşme” çizgisindeki bu nazariyatçıların, makam konusunu geleneksellik bağlamında kavramaktan ne kadar uzak olduklarının; meseleye nasıl önyargılı ve kısıtlı bir çerçeveden yaklaştıklarının tipik bir örneği durumundadır. Bu “dar görüşlülüğün” günümüz makam nazariyesine “yön vermiş” olması ise her bakımdan düşündürücüdür.

⁴³ Ezgi’nin tarihsel kaynaklara yönelik “inanılması güç” yargılamaları için bkz. Ezgi (1940: 189-196).

anlamda “kâinatın temsili” işlevini üstlenmiş olan “âvâze” konusunu sadece “dizi” olarak ele alma “dar-görüşlülüğü”, bu “sığ” ölçütün kaçınılmaz sonucu olarak açık bir “anlaşımsızlığın” doğmasına yol açmıştır. Bu çerçevede Kutluğ (2000)’un, âvâzeler konusundaki “yakın tarihli” şu değerlendirmesi de dikkat çekicidir:

“Âvâzeler, bir makam niteliği taşımazlar. Lahnî yapıları makamlara göre eksik ve dar bir şematik şekil gösterir. ... sistemci okul bestekârları, âvâzeleri makamlar gibi başlı başına beste yapılabilecek seviye ve nitelikte görmüşler, düşünce ve görüşlerinde genişliğe yer vermişlerdir ... Âvâzelerin bir bölümünün ... dizileri incelenecek olursa anlaşılması güç, küçük dizilerin varlığı görülür” (Kutluğ, 2000: 39, 41).

Bu değerlendirmelerin, Türkiye’de özellikle “âvâze, şûbe ve terkib” kategorileri açısından tam anlamıyla bir “bilgi kirliliği” doğurduğu bir gerçektir. Konunun “anlaşılma düzlemi” öylesine sığlaştırılmıştır ki, tümüyle felsefî ve sembolik bir bağlama sahip olan bu konuların, son derece “basit” ve “dizi-temelli” bir yaklaşımla izahının mümkün olabileceği sanılmaktadır. Buradaki çözümlemede ortaya konulduğu üzere “âvâzeler”, musikinin “teknik gereksinimleri” veya unsurlarına özgü nazârî bir konu olarak ortaya çıkmamışlardır. Bu kategori, tümüyle “kürelerin musikisi” olarak adlandırılan köklü bir inanç felsefesinin ve buna bağlı çok güçlü bir sembolizmin ürünüydü. Ancak bugüne dek hep “musiki-içinde” kalınarak anlaşılmaya çalışıldığı için, bu kategorinin nazariye alanında neden mevcut olduğu bile bir türlü anlaşılamadı. Müzikolojik literatürde rastlanan kırık-dökük ve “yakıştırma” değerlendirmelerin de, âvâzeleri “ikincil diziler” (Feldman, 1996; Kutluğ, 2000) olarak görmekten öte bir açıklama ortaya koyamadığı görülmektedir.

Kürelerin musikisi anlayışı bakımından âvâzelerle ilgili en dikkat çekici hususu, âvâzelerin “makamlardan doğdukları”na ilişkin tarihsel anlayış oluşturur. Aslında “yine” sadece “teknik” ölçütlerle yaklaşıldığında makam birleşimleri açısından çoğunlukla “anlamsız” ve “ilişkisiz” görünen bu açıklamanın, ancak antik kaynaklardan bu yana astrolojinin temel bir konusunu oluşturan “burçların evleri/hâneleri/makamları” olarak ele alındıklarında “anlam” kazandıkları görülür ki konunun bu yönü, buradaki çözümlemenin de temel referanslarından birini oluşturur (Tablo 3).

Astrolojide her bir burç, kendine ait bir “ev/hâne”ye sahiptir (Hoskin, 1997; Encausse, 1999). Ancak burçlar, diğer burçlara ait “ev/hâne”lerde “en yüksek” (evc/yücelmen) (*exaltation*) ve “en alçak” (hadid/inmen) (*depression*) konumlara sahip olurlar (Nasr, 1975: 186). İşte burçların en yüksek ve en alçak konumlarının gerçekleştiği bu hâneler, bâtinî nazariyede “makam birleşmeleri” olarak açıklanan âvâzelerin de izahını oluşturur. Aslında sembolizm ve bunun çözümlenmesi bakımından aradaki ilişki ve yöntem gayet açıktır. Musikide âvâzelerin doğumunu sağlayan makam adlarının yerine ilgili burç adları, âvâzelerin yerine de ilgili seyyare adları yazıldığında, Batlamyus’un 2. yy.da yazmış olduğu Tetrabiblos’dan bu yana yazılı kaynaklarda aktarılagelen “kadim” bir astrolojik ilkenin musiki nazariyesindeki karşılığı tüm boyutlarıyla açığa çıkar. Bu astrolojik bilginin, İhvân-ı Sâfâ (ed. Sönmez, 2012) tarafından, risâlelerde aynen aktarılmış ve “gezegen evleri” başlığıyla ele alınmış olması, şaşırtıcı olmasa gerektir.

Batlamyus'un (2. yy.) astrolojiyle ilgili *Tetrabiblos* adlı, dört kitaptan oluşan eserinde yer alan başlıklar, İhvân ve İhvân'dan beş yüzyıl sonra ise Hızır b. Abdullah'da "aynen" yer alır. Bu nedenle *Tetrabiblos*'ta "gezegen evleri" (*houses of the planets*) başlığıyla yer alan konunun, tüm içeriğiyle Osmanlı bâtinî kaynaklarında da yer alıyor olması, elbette hermetik geleneğin güç ve etkinliği bakımından hayranlık uyandırıcıdır. Batlamyus'a göre gezegenlerin hükmettikleri "ev"ler (Clark, 2006: 29), Tablo 4'te gösterilmiştir.

Tablo 3: BMMde âvâzeler, seyyareler, makamlar, unsurlar ve tabiatlar.

| Âvâze | Seyyare/Gök Cismi | Makam | Unsur | Tabiat |
|------------------|--------------------------|----------------------------|--|---|
| <i>Geveşt</i> | <i>Zuhal (Satürn)</i> | <i>İsfahan ve Rehâvî</i> | <i>Toprak</i> | <i>Soğuk ve kuru</i> |
| <i>Nevrüz</i> | <i>Müşteri (Jüpiter)</i> | <i>Zengüle ve Hicaz</i> | <i>Ateş (Yay) Su (Balık)</i> | <i>Sıcak ve kuru Soğuk ve nemli</i> |
| <i>Selmek</i> | <i>Merih (Mars)</i> | <i>İsfahan ve Rast</i> | <i>Ateş (Koç) Su (Balık)</i> | <i>Sıcak ve kuru Soğuk ve nemli</i> |
| <i>Şehnaz</i> | <i>Şems (Güneş)</i> | <i>Büzürg ve Zirefkend</i> | <i>Ateş</i> | <i>Sıcak ve kuru</i> |
| <i>Gerdaniye</i> | <i>Kamer (Ay)</i> | <i>Rast ve Hüseyinî</i> | <i>Hava</i> | <i>Sıcak ve nemli</i> |
| <i>Mâye</i> | <i>Utarid (Merkür)</i> | <i>Uşşak-Nevâ-Büselik</i> | <i>karışık</i> | <i>değişken</i> |
| <i>Hisar</i> | <i>Zühre (Venüs)</i> | <i>Büzürg ve Zirefkend</i> | <i>Ateş (Terazi) Toprak (Boğa)</i> | <i>Sıcak ve kuru Soğuk ve kuru</i> |

Tablo 4: Batlamyus'a göre gök cisimleri ve hükmettikleri "ev"ler.

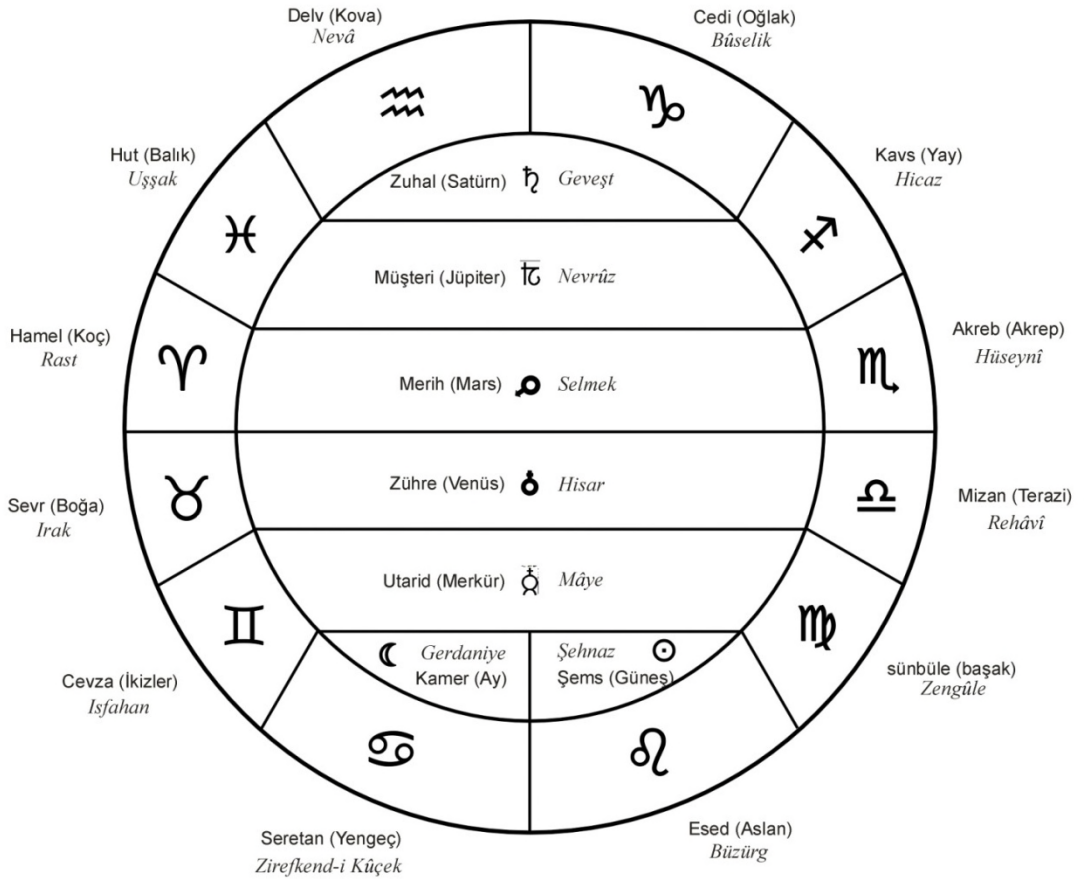
| Gök cismi | Burç(lar) ve "ev"leri |
|----------------|---|
| <i>Güneş</i> | <i>Aslan (Leo)</i> |
| <i>Ay</i> | <i>Yengeç (Cancer)</i> |
| <i>Satürn</i> | <i>Kova (Aquarius) ve Oğlak (Capricorn)</i> |
| <i>Jüpiter</i> | <i>Yay (Sagittarius) ve Balık (Pisces)</i> |
| <i>Mars</i> | <i>Koç (Aries) ve Akrep (Scorpio)</i> |
| <i>Venüs</i> | <i>Boğa (Taurus) ve Terazi (Libra)</i> |
| <i>Merkür</i> | <i>İkizler (Gemini) ve Başak (Virgo)</i> |

Tablo 5: BMM nazariyecilerine göre âvâzeler ve oluştukları makamlar.

| Âvâze | Oluştugu Makamlar |
|------------------|---------------------------|
| <i>Geveşt</i> | <i>Hüseyinî ve Rehâvî</i> |
| <i>Nevrüz</i> | <i>Hicaz ve Rehâvî</i> |
| <i>Selmek</i> | <i>Zengüle ve Büzürg</i> |
| <i>Şehnaz</i> | <i>Hicaz ve Kûçek</i> |
| <i>Hisar</i> | <i>Rast ve Büzürg</i> |
| <i>Gerdaniye</i> | <i>Hüseyinî ve Rast</i> |
| <i>Mâye</i> | <i>Irak ve Rast</i> |

Aynı bilgi, İhvân-ı Sâfâ'nın astrolojiyle ilgili risâlesinde, yine aynı şekil ve sırada yer alır (Sönmez, 2012: 87). Nihayet 15. yy. Osmanlı bâtinî nazariyecilerine gelindiğinde, -15. yy. sonları itibariyle- Kadızâde Tirevî örneğinden hareketle, makam ve âvâze ilişkisinin Tablo 5'teki gibi açıklandığı görülür.

Kuşkusuz sözlü aktarıma dayalı bâtinî gelenekte, belirtilen astrolojik burç adlarının makam karşılıkları anlamında zaman içinde çeşitli karışıklıklara yol açtığı görülmektedir. Başka bir ifadeyle burada verilen makam-âvâze ilişkisi, yine musikinin "somut" gereksinimlerinin bir ürünü olmadığından, sonuçta bilgi aktarım silsilesinde, kaçınılmaz farklılıklar gelişmiştir. Ancak meselenin aslının astrolojik bilgi ve ilişkiye dayalı olduğu bir gerçektir. Nitekim BMM'ye bağlı nazariyecilerin, âvâzeler konusunda görünüşte farklı bilgiler aktarmalarının sebebi de budur. Aşağıdaki şekil, öz olarak konunun astrolojik bağlamından hareketle oluşturulmuştur (Şekil 4).⁴⁴



Şekil 4: BMM nazariyecilerindeki âvâze-makam ilişkisinin astrolojik kaynağı: seyyareler ve burçları.

⁴⁴ Bu şekil aracılığıyla burç-makam ve gezegen-âvâze ilişkisinin, "kürelerin musikisi" anlayışıyla bağlantısı anlamında çözümlenişinin, bir ilk oluşturduğu burada özellikle vurgulanmalıdır.

“Dört Asıl”ın (*Tetraktys*) Temsili: Dört Şûbe

Bâtînî sınıflandırmanın üçüncü kategorisini meydana getiren “dört şûbe”, Pisagorcucu sembolizmde her şeyin aslı/esası ve dolayısıyla kozmostaki tüm dörtlü sınıflamalar/gruplandırmalar demek olan “*tetraktys*”i temsil eder. Bu kategorinin Pisagorcucu felsefeye esas teşkil eden yaratılışın dört evresi, dört unsur, dört tabiat, ezoterik geometrinin dört temel unsuru, ezoterik astrolojide çok önemli bir yere sahip olan dört gezegen açısıyla olan ilişkilerini daha iyi anlayabilmek için, aşağıdaki “ilişkiler/karşılıklıklar” tablosuna bakmak yararlı olacaktır (Tablo 6).

Tablo 6: BMMye göre "dört asıl" olan "dört-şûbe" ve Pisagorcucu felsefedeki simgesel karşılıkları.

| Şûbeler | Sayı/Sıra | Yaratılış | Unsur | Tabiat | Geometri | Gezegen Açısı |
|---------------|------------|--------------|---------------|-----------------------|--------------|---------------|
| <i>Yekgâh</i> | 1/birinci | <i>Tanrı</i> | <i>Toprak</i> | <i>Soğuk ve kuru</i> | <i>Nokta</i> | 120° |
| <i>Dügâh</i> | 2/ikinci | <i>Akıl</i> | <i>Su</i> | <i>Soğuk ve nemli</i> | <i>Çizgi</i> | 60° |
| <i>Segâh</i> | 3/üçüncü | <i>Ruh</i> | <i>Hava</i> | <i>Sıcak ve nemli</i> | <i>Yüzey</i> | 90° |
| <i>Çargâh</i> | 4/dördüncü | <i>Madde</i> | <i>Ateş</i> | <i>Sıcak ve kuru</i> | <i>Cisim</i> | 180°-0° |

Teknik açıdan ele alındığında, günümüze dek yeterince anlaşılmamış veya yanlış anlaşılmış olan bu konu, aslında makam nazariyesi açısından çok temel bir önem ve işleve sahiptir. Şûbe, Arapçada; “dal”, “kısm”, “cüz”, “parça”, “bölüm”, “bileşen” gibi anlamlara gelir. Buna göre şûbe, bir bütünü parçaları veya bir gövdeden ayrılan kol ve dallardır. Bir sınıflandırma elemanı olarak şûbe, aslında tümüyle “ağaç-yapılı” (*dendritic*) bir model oluşturma özelliği taşır. Ağaç-yapılı modellerde “yan” unsurlar, “asıl” veya “temel” olandan “dal”lanarak çoğalırlar. Böylece her bir şûbe, bir bütün veya organizasyonun parçası, kısmı veya bileşeni haline gelir. Bu “kavramsal” nitelik, “şûbe” konusunun makam nazariyesi içindeki teknik yer ve işlevinin doğru anlaşılmasında ilk önemli adımı oluşturur.

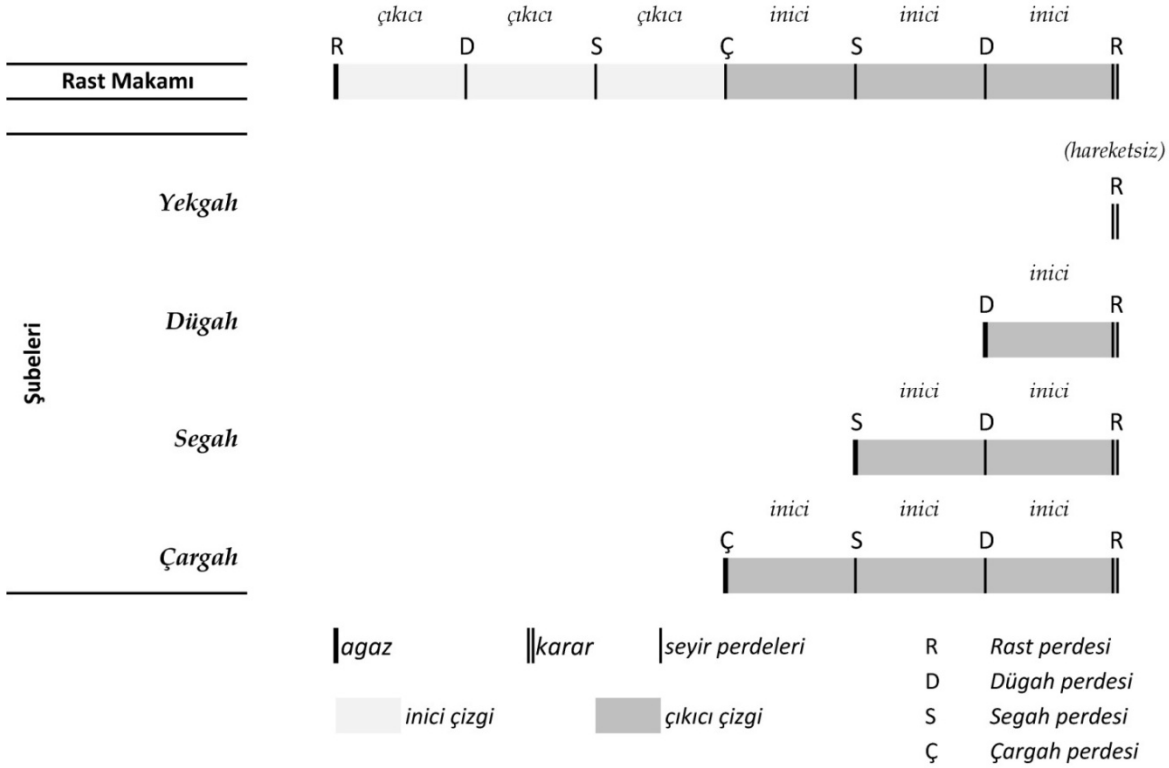
Makam açısından yaklaşıldığında şûbe, makamın “kısmılarını” veya “bileşenlerini” meydana getiren perdeler demektir. Mesela bir dörtlüyle ifade edilen Rast makamında, makamı oluşturan her bir perde ve bu perdenin sahip olduğu aralık, Rast’ın şûbeleri olan Rast (*Yekgâh*), *Dügâh*, *Segâh* ve *Çargâh*’ı temsil eder. Bu konuda gerek DDSM, gerekse BMM içinde yer verilen açıklamalar birarada değerlendirildiğinde, şûbe kavramının içerik ve işlevi belirgin şekilde ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda tarihsel bakımdan şûbe konusundaki en dikkat çekici açıklamalardan birine, LMÇ’nin *Zeynü’l-Elhân* [1483] adlı eserinde rastlanır:

“şu’beyi ba’zı kudamâ [eskiler] şöyle tefsîr eylediler [açıkladılar] kim ... şu’be şol cem-i mülâyimdür [uyumlu perdeler] ki nağamât-ı makâmdan me’hûz ola [makam perdelerinden alınmış olsun] müteahhîrîn [sonrakiler] katında terkîbden dahi murâd [terkible kastedilen de] budur. Pes ikisi [böylece bu iki sözcük] lafzayn-i müterâdifeyn beyne’t-tâ’ifeteyn [aynı anlama gelen ve birbiri yerine kullanılan sözcükler] oldılar. Lîkin [ancak] mecmû’-ı müteahhîrîn [sonrakilerin tümü] katında şu’beden murâd [şûbeyle kast

edilen] dört emirdür ki dört ‘anâsıra [unsura] nisbet etdiler [karşılık getirdiler]” (Kalender, 1982: 98; Pekşen, 2002: 54).

Bu son derece değerli açıklama, şûbe konusunun “teknik” yönü ile “sembolik” yönü arasındaki ayrımı mükemmel şekilde ortaya çıkarmaktadır. Buna göre teknik açıdan şûbe, bir makamın içerdiği perdeler bakımından ayrılabilirdiği “kısm”lardır. Bâtinî nazariyecilerin simgesel sınıflamasına göre ise şûbenin ilişkili olduğu konular, yukarıdaki tabloda gösterilmiştir.

Bâtinî kaynaklarda Yekgâh/Rast perdesiyle birlikte ezgisel bakımdan dört perdeyle ilişkili olarak açıklanan Rast makamı, hareket itibariyle çıkıcı-inici bir makam konturuna sahiptir. Rast makamının ezgisel hareketi içinde çıkıcı ve inici olarak sırasıyla Rast (/Yekgâh), Dügâh, Segâh ve Çargâh perdeleri yer alır. Böylece Rast’ın bizzat kendisi başlanılan “nokta”yı göstermek üzere kısımlarına ayrılmak istendiğinde sırasıyla Dügâh, Segâh ve Çargâh “şûbe”leri elde edilir (Şekil 5).



Şekil 5: Ezgisel hareket ve bu hareketin “kısmımları” anlamında Rast makamı ile Yekgâh, Dügâh, Segâh ve Çargâh şûbelerinin karşılaştırılması.

DDŞMde Rast ve Çargâh “dörtlülere”nin esasta “bir” ve “aynı” oldukları belirtilir. Bu konuda özellikle LMÇ’nin (Kalender, 1982; Tekin, 1998; Pekşen, 2002)

ifadeleri son derece dikkat çekicidir. Bu yapısal aynılığa karşın aralarındaki fark, “ezgisel hareketleri” sebebiyle ortaya çıkar. Buna göre Rast makamı “çıkıcı-inici” tarzda devinirken, Çargâh “şûbe”si sadece “inici” olarak hareket eder. Başka bir ifadeyle Rast makamının âgâzı ve kararı Rast perdesi iken, Çargâh şûbesinin âgâzı Çargâh, kararı ise Rast perdesi olmaktadır. İşte bu tipik örnek bile DDŞM ile BMM arasındaki “niteliksel ayırım”ı çok net biçimde ortaya çıkarır. DDŞM açısından bakıldığında Rast ve Çargâh dörtlüleri arasında hiçbir fark yoktur⁴⁵; ikisi de aynı perde ve aralıkları içerirler. Bu yönüyle DDŞMnin, “ayrı” özellikteki “ezgisel hareket”leri, aralık-dizi temelli “indirgeme” mantığı nedeniyle “aynılaştırdığı” açıktır. Oysa BMM, aynı perde içeriğine sahip ezgisel birliklerin, “makamsal hareket” veya “ezgisel davranış/üslup/reviş/tarz/eda” açısından nasıl farklılaşabildiklerini incelikli bir ayrımla ortaya koyar. Çünkü BMM, esas olarak “uygulama”ya ve özellikle de “hareket”e odaklıdır. BMMdeki MAŞT tariflerinin tamamı ezgisel hareketin başlangıç (“âgâz”), gidiş (“seyir”) ve bitişinin (“karar”) açıklanmasına dayalıdır. Bu yönüyle de BMM, makam açısından “çizgisel” nitelikte bir “hareket tarifi” ortaya koyar ki makamın temel işlevlerinden biri olan “hafıza ve hatırlama” açısından bu çizgisel nitelik, ayrıca büyük önem arz eder.

Tarihsel kaynaklara bakıldığında, şûbe konusunun birkaç bakımdan değerlendirilebildiği görülmektedir. Örneğin bu kaynakların bir kısmı, şûbeleri, bir bütünün parçaları olarak anladıkları gibi, ilgili bütüne eklenen parçalarla elde edilen yeni “bileşimleri” de şûbe olarak kabul etmişlerdir. Bu durum özellikle Maragalı sınıflandırmasındaki “24-şûbe” anlayışına bağlı DDŞM kaynaklarında açıkça görülür. Bu anlayışa göre örneğin inici karakterdeki Çargâh dörtlüsüne tiz taraftan bir tanini eklendiğinde -ki bu yeni eklenen aralık bu dizgede “Dügâh şûbesi” demektir- ve makamsal harekete de eklenen bu perdeden başladığında, inici karakterdeki “Pençgâh[-1 Asl] şûbesi” elde edilmiş olmaktadır. Bu ikinci model, aslında “usûl” (“asıllar”) ile “fûrû”nun (“ferler”), yani esas ile kollarının “ekleme” yoluyla elde edilen yeni “birleşimleri” demektir ki bu birleşimler sebebiyle bunlara aynı zamanda neden “terkib” denildiği de böylece ortaya çıkmış olmaktadır. Bu nokta nazarı açıdan son derece önemlidir. Çünkü bu yoldan şûbe kavramının; (i) makamların “kısım”ları ve (ii) bu kısımların, aynı veya farklı makamlara eklenmeleri suretiyle ortaya çıkan yeni bileşim veya karışımlar oldukları açıklık kazanmaktadır. Bu yüzden makam nazariye tarihinde gerek farklı modeller içinde ve gerekse de nazariyecilerin bakış açıları doğrultusunda, şûbe ve terkib konularının birbirleriyle eş-anlam ve işleve sahip olacak şekilde kavrandıkları görülüyor. Konunun “terkib” ile ilgili yönü, ilgili başlık altında ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

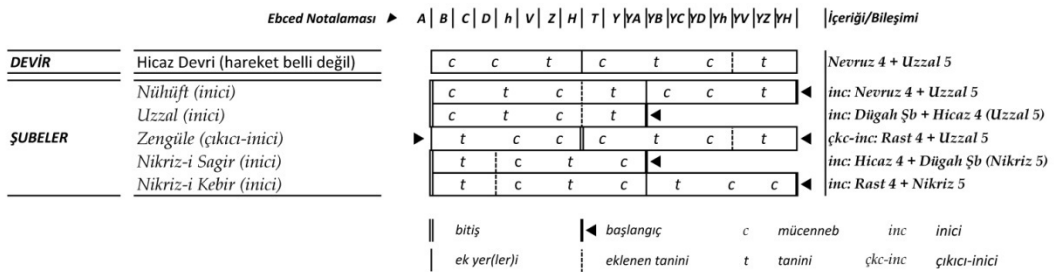
Bâtınî gelenekte şûbe konusu “dört asıl” olarak anlaşılması sebebiyle ayrı ve özgün bir kategori olarak şekillenmiştir. İlkesel olarak her terkib bir şûbedir; ancak her şûbe, bir terkib değildir ve olamaz. Bu temel özelliği nedeniyle bâtinî kaynaklarda örneğin Pençgâh, bir şûbe olarak değil, bir “terkib” olarak yer almıştır. Oysa DDŞM, Pençgâhı, “oluşumu” açısından bir “şûbe” olarak görür ve öyle değerlendirir. İşte bu temel ayırım, makam ile “kısımları” veya makama yapılan “eklemeler” bağlamında

⁴⁵ Nitekim 20. yy.ın modernleşmeci teorisyenlerinin de makam ayırımında “dizi”yi esas almaları, “ezgisel hareket” ölçütünün ayırt edici niteliğinin, bu teorisyenlerce fark edilememiş olduğunu göstermektedir.

“şûbe” ile “terkib” kavramlarının anlam ve işlevlerinin birbirinden ayırt edilmesini sağlar. Eğer bir perde-ezgi birliği, olduğu perdesel alan içinde, tanınan/bilinen bir başka “bütün”ün “içinde” yer alıyorsa, bu birlik açıkça bir “şûbe” oluşturur. Bunun aksine eğer bu ezgisel birlik, “başka” bir ezgisel birliğe “ekleniyorsa”, ilkesel olarak bu yeni ezgisel bütün de bir “terkib” meydana getirir.

Eklemelere dikkat edildiğinde, örneğin Pençgâh için bakıldığında, Dügâh şûbesinin aslında bir tam perde aralığını temsil ettiği; dolayısıyla Rast’ın tiz tarafına tam perde eklenmesinin Rast’ın şûbelerinden olan Dügâh’ın, yeniden “asıl” olan Rast’a tiz taraftan ilavesi anlamına geldiği anlaşılır. Aşîrân[-ı Kadim] için bakıldığında, yeni elde edilen Pençgâh şûbesine yine bir Dügâh şûbesinin daha eklendiği görülür. Bu anlamda şûbeler, makamların kısımları olarak “oluşturucu parçalar” haline gelmekte ve “birleştirmeler” yoluyla yeni ses alanlarına sahip “terkib”lerin oluşmasını sağlamaktadır. Burada kavramın analizinin ortaya çıkardığı temel ilişki ise terkiblerin, makamların asıl seslerine yapılan “şûbe”, “makam” veya “âvâze” eklemeleriyle ortaya çıktıklarıdır. Nitekim şûbe ve terkib kavramları, oluşturucu ve sınıflandırıcı kavramlar olarak kaynaklar arasında çoğu kez eş-işlevli bir kullanıma sahip olmuş görünmektedir.

Bir makamın bünyesinde değişik sayıda “perde” yer alır. Her makamın ezgisel bir birlik meydana getiren perdelerden oluşan bir “aslı” vardır. Eskiler bu asılları çoğunlukla dördü (Rast, Çargâh, İsfahan, Nevruz, Nevâ, vb.), üçlü (Irak, Segâh, Kûçek, Rehâvî, Çargâh-ı Rekb, Bestenigâr, vb.), beşli (Hüseynî, Uzzâl, Bûselik, Büzürg, vb.) ve ikililer (Dügâh, Müberkâ, Zâvil, vb.) halinde tarif etmişlerdir. DDŞMdeki 24 şûbe incelendiğinde, bunların hep belli bir asıla bağlı, ancak farklı ses genişlikleri içindeki kısım veya parçalardan oluştuğu görülür. Bu anlamda şûbe, bir asıla ilave edilen yeni aralık ve dolayısıyla perdelerin oluşturduğu yeni ses alanını göstermektedir. Aşağıdaki şekil, bu tespitleri açık bir şekilde yansıtmaktadır (Şekil 6).



Şekil 6: DDŞMde şûbe kavramının Hicaz Devri örneği üzerinden oluşum ve içerik bakımından çözümlenmesi.

Şûbe kavramı açısından şekildeki model analiz edildiğinde, aslında “terkib” kavramına neden ihtiyaç duyulduğu da hemen anlaşılmaktadır. Terkib, “iki asıl”ın birleşim veya karışımını ifade etmektedir. Nitekim şûbelerin bir bölümü yukarıda tarif edildiği anlamda “parça/kısım” özelliği taşıırken, diğer bir bölümü de açık bir şekilde “birleşim” veya “karışım” özelliği sergilemektedir. Örneğin Nühüft; Uzzâl ile Nevruz’un birleşiminden elde edildiği için esasen bir “terkib”dir. Oysa Segâh, Rast’ın kısımlarından

biri olduğu için şûbedir. İşte bu süreçte şûbe ile terkinin “kavramsal” olarak iç-içe bulunduğu ve birbirinin yerine kullanılabilirdiği, ancak zaman içinde giderek birbirinden ayrıştırıldığı anlaşılmaktadır. Yazılı kaynakların bir kısmında “şûbe” olarak yer alan bir isim, bir diğerinde “terkin” kategorisinde yer alabiliyor. Bu belirsizlik, özellikle 14.-16. yy. kaynaklarından açıkça takip edilebiliyor. 18. yy.a gelindiğinde ise tamamen “makam-terkin” (ed. Tura, 2006) veya “makam-şûbe” (Popescu-Judet, 2000b, 2002) esaslı bir sınıflandırma anlayışının egemenliği ile karşılaşılıyor. Bu durum her şeyden önce belirtilen kategorizasyonun gerçekleşmesinde, “sembolik temsil”in önemini yitirdiğini ve musikinin kendi içinde gelişme gösteren teknik ölçütleri ile bilme açısından duyulan “kesinlik” ihtiyacının daha belirleyici bir konuma geldiğini açıkça göstermektedir. Başka bir deyişle musikiyel ihtiyaç ve gereklilikler, MAŞT şeklindeki bâtinî temsilin, müzisyen çevrelerindeki egemenliğini yitirmeye başladığını ve daha teknik ölçütler üzerinden yapılan yalın bir “makam-terkin” (Abdülbâkî Nâsır Dede’de); “makam-şûbe” (Tanburî Küçük Artin’de ve Marmarinos’ta) ve hatta tümüyle “makam” (Hâşim Bey’de) şeklindeki bir algılamının geliştiğini ortaya koymaktadır. Sürece dikkatle bakıldığında örneğin Maragalı dizgesinde bir kısmı terkinlerden oluşan 24 şûbe yer alırken, Osmanlı bâtinî kaynaklarında da bir kısmı şûbelerden oluşan 30, 48, 53, 56 -ve hatta Hızır bin Abdullah’ta kendi geliştirdiği “garib terkinler” yoluyla 200 civarında- terkinbe yer verilebildiği görülmüştür.

Zamanın Temsili: “Terkinde Nihayet Yoktur”⁴⁶

Terkinlerin Pisagorcu kozmolojide “zaman” unsurunu temsil ettiğine yukarıda değinilmişti. Bu çerçevede bâtinî nazariyecilerin terkinleri “zaman”la ilişkilendirmiş olmaları dikkat çekicidir. Çünkü Pisagorcu düşüncede “zaman” konusu, “durağan fiziksel dünya”nın “hareket” halinde olmasını sağlar; sonsuzluktan gelip, sonsuzluğa gider (Berghaus, 1992). BMMde değişik dönemlerde, temelde ay ve güneşin hareketlerine bakılarak zamanı ölçmede kullanılan farklı birimlerin, terkinler için sınırlayıcı sayılar olarak verildiği görülür. Örneğin 24 saate karşılık 24 terkin, 30 güne karşılık 30 terkin, 48 saate karşılık 48 terkin veya 52 haftaya karşılık 52 terkin, vb. Ancak zamanla, terkinlerin sayısal bakımdan sınıflandırılmayacağı görülerek bu sınırlamalar bir kenara bırakılmıştır. Böylece terkinler, periyodik zamana ilişkin sembolik anlamlarını süreç içinde kaybetmişler; buna karşılık, musikinin teknik yönünde önemli bir unsur haline gelmişler ve bir bakıma da astrolojideki burç ve gezegen ilişkileri ile simyaya özgü “karışım” konularına benzer şekilde ele alınmaya başlanmışlardır. Konunun bu yönüne ilişkin dikkat çekici bir açıklama, Tanburî Küçük Artin’de yer alır:

“Beyaz boya kırmızı boya renkleri kendilerine mahsusdur, beyaza kırmızı denmez, kırmızıya beyaz denmez. Bunların ikisi bir tarz da olsa ikisini bir yere karıştırsan pembe zuhur eder. Asıldan ikisi, biri birinden ayrı iken pembe ismi yoğudu, ikisi bir yere gelmesi için pembe zuhur etti. Ya bu boyanın ikisini, üçünü, dördünü bir yere karıştırsan türlü ve türlü renkler zuhur eder. Anın gibi bizim şûbe⁴⁷ dediğimiz de yedi ağazenin ve yedi nimin diki ve pesi biri birlerine karışmaları için şûbe

⁴⁶ bkz. Cevher (2004b: 33), Agayeva ve Uslu (2008: 86).

⁴⁷ Tanburî Küçük Artin’deki şûbe kategorisinin, “terkin”le aynı anlama geldiğini hatırlamak gerekir.

zuhur eder. Bir nim karışır hicaz olur, iki nim karışır pençgâh olur, üç nim karışır şuri olur” (Popescu-Judetz, 2002: 27).

BMMde “yeni” bir “terkib yapma”, Osmanlı bâtinî kaynaklarında “üstadlığa” ait bir “pâye” olarak algılanıp, takdirle karşılanan ve hatta teşvik edilen bir nitelik taşır. Bu anlamda yeni terkibler yapabilmek, üstadlığın ayırt edici vasıflarından birini oluşturur. KŞY’un şu sözleri, bu açıdan son derece anlamlıdır: “bundan sonra te‘akkül idesin kendü fehm ve idrâkinden [kendi anlayış ve kavrayışınla düşünüp akıl edesin] iki perdeyi, yâ iki âvâzeyi, yâ iki şûbeyi birbirine cem’ idüp [birleştirip], fûlan perdeye, fûlan âvâzeye, fûlan şûbe diyû ad viresin, tâ üstâdlar katında makbûl olasun” (ed. Öztürk, 2014: 44).

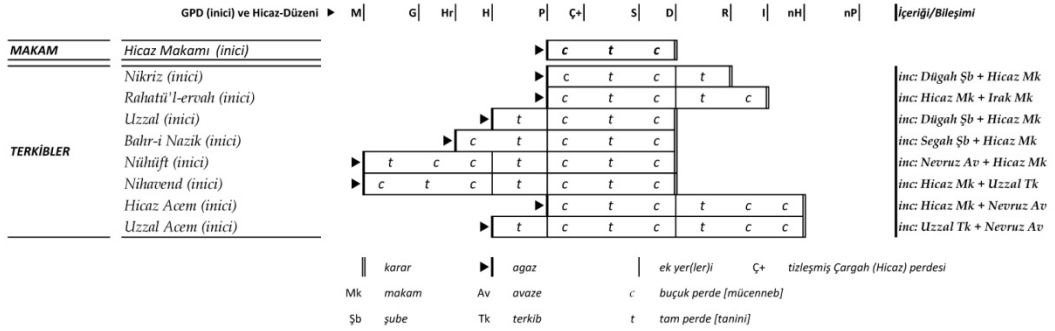
Üstadların, farklı ezgisel unsurları birbiriyle birleştirmek, birbirine eklemek veya karıştırmak suretiyle, hiç kullanılmamış “nev icad” terkibler meydana getirebilmesinin, “üstadlıklarının bir gereği” olduğu, bâtinî kaynaklarda çeşitli şekillerde ifade edilmiştir. Bu bağlamda HbA’nın, “kendi buluşu” olarak ortaya koyduğu ve önce makamlarla âvâzelerin, sonra da âvâzelerle makamların “birleştirilmesine” dayalı “garib” terkibler, bu yaklaşımın tipik bir örneğini oluşturur.⁴⁸

Yukarıda da değinildiği gibi terkibler, Osmanlı bâtinî kaynaklarında makam, âvâze ve şûbelerin birleşim veya karışımları olarak izah etmişlerdir (Şekil 7). Maragali’nin 24 şûbe olarak saydığı ve içlerinden bir kısmının aslında birleştirmelerle elde edilmiş terkibler halinde olduğu görülen birleşik ezgi oluşturucu perde birlikleri, bâtinî kaynaklarda doğrudan terkib olarak anılır. Çünkü bâtinî nazariyeciler için şûbe, dört unsur ve dört tabiat/karakter demektir ve bu şûbelerin, DDŞMdeki şûbe anlayışıyla bir ilişkisi yoktur.

Terkib, bir “keşif” alanıdır. Doğası gereği “bileşimsel” veya “karışimsal”dır. Bu nedenle bir “karıştırma”, “birleştirme” veya “katıştırma”nın ürünüdür. Terkibler, kendilerini oluşturan parça/kısım veya bileşenlere “ayrıştırılabilir” özelliğindedir. Ayrıca her terkib, oluşumunda yer alan “asıl” bileşenler açısından aynı zamanda bir “kol/dal”, yani bir “şûbe” olma vasfı taşır.

Öz olarak ele alındığında terkib unsurunun, GPDnin “yaratıcı” şekilde kullanılması anlayış ve ihtiyacına karşılık verdiği görülür. Herhangi bir perdesel merkezde gelişen bir ezgisel koza, bir diğer merkez ve kozayla eklenerek, eser açısından nihai kararın gerçekleşeceği merkeze ulaşır ve böylece terkib ezgisi de tamamlanmış olur. 15.-16. yy. kaynaklarının terkibleri, genelde bir makamsal tür (makam, âvâze, şûbe) olarak başlayıp, başka bir makamsal tür halinde karar etme olarak açıklamış olmaları, bu tespitle birebir örtüşür. Gelenekte, “perdeleşme” ve “makamlaşma”nın yanında bir de “terkibleşme” olarak adlandırılacak bir sürecin daha

⁴⁸ Gerek Öztuna (1987) ve gerekse Kutluğ (2000)’ün terkib meydana getirmekle ilgili bu geleneksel uygulamayı, “makam furyası” olarak değerlendirmelerine yol açan bakış açıları, konunun önem ve işlevinin bu yazarlarca gereği gibi “anlaşılamamış” olduğunu açık bir şekilde göstermektedir. Öztuna, padişah II. Murad’ın “yüzlerce mürekkep makam yaptırıp, her tür terkibi tecrübe ettirmiş” olduğunu ifade eder (1987: 76). Kaynağa bakılırsa Padişah, HbA’dan bir edvar yazmasını istemiş, ama özel olarak “yeni terkibler yapılınsın” şeklinde bir buyruğu olmamıştır. Dolayısıyla tarihçiliği yanında, Arel okuluna bağlı bir olan Öztuna’nın, HbA tarafından geliştirilen terkibler konusunda II. Murad’la ilgili olarak vardığı bu “yargı”, tarih fikri yönünden dikkat çekicidir.



Şekil 7: BMM'de "terkeb" yapmak, ilkesel olarak makam, âvâze ve şübelerin birbirlerine karıştırılması veya eklenmesi mantığına dayandırılmıştır. Şekil, DDŞMdeki "yapısal" mantıkla da karşılaştırılması açısından Hicaz Makamı örneğinde, ilgili terkeblerin nasıl düzenlendiği ve oluşturulduğuna ilişkin bir model içermektedir. Bu çizimde, DDŞMdeki "tanini" ve "mücenneb" aralıklarını singeleleyen "t" ve "c"ler, BMMde "tam perde" ve "buçuk perde"ye karşılık olarak alınmıştır.

belirlenebildiğine yukarıda değinilmişti. Bu kısımda, terkeb meydana getirme olgusu, bir "süreç" olarak ele alınıp, incelenecektir.

Terkibleşme: Bu süreç, özellikle 18. yy.dan itibaren gelişen "makam" fikrine temel oluşturmuştur. Bu yüzyılda gerçekleşen makamsal ezgi anlayışında GPDnin "çok-merkezli" tarzındaki kullanımının, bir anlamda terkibleşmiş ezgilere daha fazla eğilim gösterildiğini; bunun bir taksim veya besteleme tekniği olarak daha çok benimsendiğini ortaya koymaktadır. Halk türkülerinde görülen makamsal ezgi karakterleriyle bestecilik kültürüne dayalı ezgiler arasında görülen bazı temel teknik farklılıkların, bu anlayış değişimi süreciyle yakından ilgili olduğu ileri sürülebilir. Halk türkülerindeki makamsal karakteristikler -istisnaları olmakla birlikte- büyük çapta makamların "yalın" ezgi tipleri şeklindeki icrasına örnek teşkil eder. Buna karşılık bestecilik kültürü, özellikle de 19. yy. başlarından sonra, terkibleşmelere daha fazla itibar eder olmuştur. Bu da günümüz repertuarında belli bir makam ismi altında sınıflandırılan ezgilerin, çoğu kez makamın bilinen özellikleri açısından taşınması gereken niteliklere sahip olmaması ve bir anlamda makam sınıflaması açısından da çeşitli "problemlî" durumların gelişimine yol açmıştır. Terkibleşme, pratik düzeyde geliştirilen makamsal ezgi üretim ve eklenmelerinin, çoğu kez nazari düzlemde birebir karşılık bulmamasında da rol oynamış görünmektedir.

Terkib yapmada rol oynayan iki temel yöntem, 18. yy.da Abdülbâki Nâsır Dede (AND) tarafından mükemmel şekilde açıklanmıştır (Aksu, 1988, 1996; ed. Tura, 2006). Bunlardan ilki, iki farklı merkez veya tabakadaki makamsal ezgi çekirdeklerinin, önce biri sonra diğeri şeklinde icra edilmesinden oluşur. Örneğin Muhayyer perdesi üzerinde Muhayyer çekirdeğiyle başlayan makamsal ezgi, Hüseyinî değil de, Bûselik makamı şeklinde karar ettiğinde, Muhayyer-Bûselik adını alan terkeb yapılmış olur. Kaldı ki aslında Muhayyer'in bizzat kendisi de bir terkebidir ve Muhayyer merkezindeki Nevrûz çekirdeğine, kararda Hüseyinî makamının eklenmesinden oluşur. Böylece terkibleşmenin, çok çeşitli makamsal ezgi çekirdekleri ve bunların bağlı bulunduğu merkezî perdelerle bağlantılı oldukları hususu da açıklık kazanmış olmaktadır.

Diğer terkib yönteminde esasen aynı merkezî perde etrafında “perdesel düzen değiştirme” yoluyla “bileşimsel ezgi”ler geliştirildiği görülür. Bu yöntemde önce bir perde düzeni içindeki perdesel merkez ve çekirdekler kullanılırken sonra perdesel düzen değişimiyle aynı merkezlerde bu kez yeni düzene özgü ezgi çekirdeklerinin kullanıldığı görülür. Bu çözümlemedeki “perdesel düzen” kavramı, esasen makamsal bağlamın bir ürünü olarak anlaşılmalıdır. Örneğin tam perde düzeninde Nevruz olarak başlayan ezgi, sonrasında “Hicaz-Düzeni”ne özgü Uzzâl veya “Büzürg-Düzeni”ne özgü Sabâ ezgi çekirdeği ile karar eder. Makamsal ezgilerde “düzen değişimi” şeklinde ortaya çıkan perdesel kullanımın, bâtinî kaynaklarda “İsfahan” olarak adlandırılmış olması ise çok dikkat çekicidir (Öztürk, 2008, 2010). Sonraki yüzyıllarda bu durumun, tümüyle perde ve makamsal bağlama endekslendiği ve entonasyon değişimlerinin, makamsal ezgi kesitlerinin belirlenmesinde, -musikide teknik bakımdan ihtiyaç duyulan ölçütler sebebiyle- daha belirleyici bir rol oynadığı görülür. Örneğin önceki dönemlerde Segâh perdesiyle açıklanan Pençgâh, Nişabur, Rehâvî ve hatta Hicaz gibi makamların, sonraki dönemlerde Bûselik veya Kürdî perdeleri üzerinden tarif edilmeleri, bu tespitin tipik örneğini oluşturur. Nitekim İsfahanın terkibsel içeriğinde de entonasyon etkeni giderek güç kazanmış ve bu yoldan “Nişabur” ezgi çekirdekleri de İsfahan bünyesine dâhil olmuşlardır. Başka bir deyişle önceki kaynaklarda Hicaz bağlamı içinde gelişen bir ezgisel çekirdek, sonraki kaynaklarda icra estetiği açısından Nişabur entonasyonuna sahip hale gelmiştir.

Günümüz makam pratiği büyük çapta “terkibleşme” sürecinin bir ürünüdür. Bu süreçte 18. yüzyıl çok önemli değişim ve dönüşümlere sahne olur (Öztuna, 1987; Aksu, 1988; Başer, 1996). Ancak bestecilik ve “yeni” bir “makamsal ezgi” anlayışının gelişimi açısından Sultan III. Selim döneminin çok özel bir önem taşıdığı da bir gerçektir. Kendisi de usta bir neyzen, tanburî ve bestekâr olan Sultan III. Selim’in yeni terkibler geliştirdiği ve bu terkiblerden eserler meydana getirdiği ve hatta getirilmesini teşvik ettiği bilinmektedir (Aksu, 1988; Başer, 1996). Bu süreçte, makamsal ezgi anlayışı bakımından terkibleşmeye özel bir önem verildiği görülür. Sultan III. Selim, Suzîdilârâ, Pesendîde, Şevkefzâ (Koç, 2011) gibi bizzat kendisi tarafından geliştirilen terkiblerde, bu yeni anlayışın tipik örneklerini vermiştir. Böylece ortaya yeni bir makam kavrayışı çıktığı gibi, bestecilik ve eser bakımından da yeni bir “ezgi” anlayışı da eşlik etmiş; bu anlayış, “patronaj” anlamında yeni bir “beğeni” ve “takdir” kültürü doğurmuştur. Henüz çeşitli boyutlarıyla incelenmemiş olsa da eldeki mevcut bilgiler, III. Selim döneminin günümüz pratiğinin gelişiminde büyük bir rol oynadığını göstermektedir. Bu süreçte bariz olarak gözlenen husus, ezgilerin “sık” ve “çok sayıda” terkib ihtiva edecek bir anlayışla meydana getirilmeleridir. Ali Ufkî (Cevher, 1995, 2003) ve Kantemiroğlu (ed. Wright, 1992, 2001; ed. Tura, 2001) nota koleksiyonlarına bakıldığında, bu yeni anlayışa ait ezgilerde gözlenen terkib yoğunluğu dikkat çekicidir. Böylece bir makam olarak başlayıp başka bir makam şeklinde “bitme” anlayışına dayalı temel terkib yapma stratejisinin, makamsal ezgi eklemlemelerinde daha çok sayıda terkibleşmeye yer vermeye doğru dönem estetiği bakımından önemli bir değişime uğradığı anlaşılıyor.

SONUÇ

Osmanlı 15. yüzyılı, makam kavramı ve sınıflandırması açısından bâtinî karakterde yeni bir nazarî anlayışın ortaya çıktığı bir yüzyıldır. Ancak Osmanlı kültürü açısından bu “yeni” model, aslında köklü bir hermetik anlayış ve sembolizmin sadece yeni bir “tezâhür”ünden ibarettir. Nitekim yeni modelin dayandırıldığı “makam-âvâze-şube-terkib” (MAŞT) şeklindeki dörtlü sınıflandırma, sahip olduğu simgesel ilişkiler nedeniyle ilkesel düzeyde tarihte bilinen en etkili hermetik örgütlenmelerden birini oluşturan Pisagorcucu gelenek ve anlayışla açık bir bağlantı içindedir. Burada “bâtinî makam modeli” (BMM) olarak adlandırılan bu yeni modelin temelinde hareket esaslı bir “makam” anlayışı yer almaktadır. Model, bâtinî karakteri nedeniyle derin bir sembolizmle yüklüdür. Osmanlı bâtinî geleneğinin kaynağında, İslam kültürü içinde gelişen ezoterik akım ve anlayışların önemli bir yeri bulunmaktadır. Kindî’den başlayarak gelişen Neoplatonist ve Neopisagorcucu karakterdeki ezoterik kültürün, BMM nazariyecileri üzerindeki derin etkileri, özellikle MAŞT sınıflaması üzerinden açıklıkla belirlenebilmektedir. Bu sınıflandırma, tamamen, Pisagorcucuğa özgü “kürelerin uyumu/musikisi” anlayışının Osmanlı musiki nazariyesindeki temsilidir. Osmanlı bâtinî geleneğine bağlı musiki nazariyatçıları, gerek makam anlayışları, gerek tarif etme üslupları ve gerekse de sınıflandırma tarzlarıyla “kesin olarak”, kendilerinden önceki DDŞMyi takip etmemişlerdir. Nitekim iki model arasında dil ve terminoloji bakımlarından çok ciddi farklar vardır. DDŞMnin temelde Arapça, BMMnin ise Farsça ve Türkçe temelinde şekillenmiş olması; birinin “yapı”ya, diğerinin ise “hareket”e odaklı oluşu, iki model arasındaki ayrımların temelini meydana getirmektedir. DDŞMye bağlı nazariyeciler için Oryantalistlerce kullanılan “sistemci okul” nitelemesi, Eski Yunan’daki iki oktav esaslı *systema teleion meizon*’dan kaynaklanmıştır. Gerek DDŞM ve gerekse BMMde, on beş perde ve iki sekizli esaslı bu perde dizgesi, nazariyenin dayandırıldığı temel dizge olma vasfını günümüze dek korumuştur. Osmanlı BMM nazariyecileri, kendilerinden önceki modelin statik aralık ve dizi-temelli soyut anlayışlarına karşılık “hareket” esaslı ve ezgi-temelli somut bir anlayış ortaya koymuşlardır. Bu nedenle DDŞM ve BMM, ezgi alanında olup bitenlerin izahı anlamında birbirine zıt iki nazarî model oluşturmaktadır. BMMye temel oluşturan makam kavrayışı, kesin surette işlevsel perdeler arasında gelişen ezgisel harekete odaklıdır. Bu nedenle DDŞMnin ezgi oluşumu açısından “belirsiz” niteliği, makam kavrayışının “somutlaştırıcı” yönüyle ortadan kaldırılmış; bu sayede ezgi alanında meydana gelen karakteristik “çizgiler”, makamsal tarif ve sınıflandırma yoluyla belirgin tarzda açıklanır olmuştur. BMMdeki makam anlayışının gelişiminde, burada “perdeleşme”, “makamlaşma” ve “terkibleşme” olarak adlandırılan üç önemli süreç etkili olmuştur. Makam, bu kaynaklarda, “tanınabilen” ezgi çizgileri veya tipik bir ezgisel davranış olarak anlaşılmıştır. Kavramsal ve işlevsel açıdan makam, BMMde; (i) makam karakteri taşıyan ezgileri “sınıflandırıcı” bir “model”; (ii) âgâz-seyir-karar ilişkileri temelinde benzer belirliliklere sahip “yeni” besteler açısından “oluşturucu” bir “ilke” ve (iii) mevcut repertuarın “hatırlanmasına yardımcı konturlar” anlamında da özel bir “hafıza tekniği” olarak değerlendirilmiştir.

KAYNAKÇA

- Abdülbâki Nâsır Dede. 2006. *Tetkik ü Tahkik [1794]*. ed. Y. Tura. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Agayeva, Suraya ve R. Uslu. 2008. *Ruhperver: Bir XVII. Yüzyıl Müzik Teorisi Kitabı*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Aksu, F. Adile. 1988. "Abdülbâki Nâsır Dede ve Tedkik ü Tahkik", YLT, Marmara Üniversitesi, İstanbul: Türkiye.
- Ali Ufkî. 2003. *Hâzâ Mecmua-i Sâz ü Söz*. (ed. H. Cevher). İzmir: Meta Basım.
- Anderson, Warren D. 1994. *Music and Musicians in Ancient Greece*. Ithaca: Cornell University Press.
- Arel, H. Sadettin. 1969. *Türk Musikisi Kimidir*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Arısoy, Mithat. 1988. "Seydî'nin El-Matlâ Adlı eseri Üzerine Bir Çalışma", YLT, Marmara Üniversitesi, İstanbul: Türkiye.
- Arslan, Fazlı. 2007. *Urmiyeli Safiyüddin ve Şerefiyye Adlı Eseri*. Ankara: ADK Yayınları.
- Arslan, Ahmet. 2012. *İlkçağ Felsefe Tarihi 5*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Atalay, Adnan. 1989. "Geleneksel Türk Sanat Mûsikisinde Perde Dizgeleri", YLT, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir: Türkiye.
- Bardakçı, Murat. 1986. *Maragalı Abdülkâdir ve Câmîü'l-Elhân Adlı Eseri*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- . 2008. *The Treatise of Ahmedoglu Şükrullah and Theory of Oriental Music in the 15th Century*. Boston: Harvard University Press. [Türkçe çevirisi: 2011. *Ahmedoğlu Şükrullah*. çev. M. Bardakçı. İstanbul: Pan Yayıncılık.]
- Barker, Andrew. 1984. *Greek Musical Writings II: Harmonic and Acoustic Theory*. Port Chester: Cambridge University Press.
- . 2006. *Scientific Method in Ptolemy's Harmonics*. Port Chester: Cambridge University Press.
- Başer, F. Adile. 1996. "Türk Mûsikisinde Abdülbâki Nâsır Dede (1765–1821)", DT, Marmara Üniversitesi, İstanbul: Türkiye.
- Berghaus, Günter. 1992. "Neoplatonic and Pythagorean Notions of World Harmony and Unity and Their Influence on Renaissance Dance Theory", *The Journal of the Society for Dance Research*, 10 (2), 43–70.
- Boynton, Susan. 1999. "The Sources and Significance of the Orpheus Myth in 'Musica Enchiriadis' and Regino of Prüm's 'Epistola de harmonica institutione'", *Early Music History*, 18, 47–74.
- Can, Cihat M. 2001. "XV. Yüzyıl Türk Mûsikisi Nazariyatı", DT, Marmara Üniversitesi, İstanbul: Türkiye.

- . 2002. “Eski Grek Dört Unsur Nazariyesi ve Türkçe Mûsikî Yazmalarında Etkisi”, *GÜGEF Dergisi*, 22 (2): 133-143.
- Can, Neşe. 2004. “Osmanlı Dönemi Türkçe Müzik Yazmalarında Ünlü Türk Bilgini Fârâbî”, *GÜGEF Dergisi*, 24 (2): 203-215.
- Cassirer, Ernst. 2011. *Sembol Kavramının Doğası*. çev. Milay Köktürk. Ankara: Hece Yayınları.
- Castelli, Patrizia. 2013. *Rönesans Estetiği*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Cevher, Hakan. 1995. “Ali Ufkî Bey ve Hâzâ Mecmua-i Sâz ü Söz (Transkripsiyon, İnceleme)”, DT, Ege Üniversitesi, İzmir: Türkiye.
- . 2004a. *Kitâb-ı Edvâr*. İzmir: Can Basımevi.
- . 2004b. *Ruhperver*. İzmir: Sade Matbaacılık.
- Ceyhan, Adem. 1997. *Bedr-i Dilşâd'ın Muradnâmesi I-II*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Christensen, Thomas, ed. 2002. *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clark, Peter, J. ed. *Cladius Ptolemy: Tetrabiblos*. Londra: Davis and Dickson.
- Copenhaver, Brian P. 1992. *Hermetica*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Çelik, Binnaz B. 2001. “Hızır bin Abdullah'ın Kitâbü'l Edvâr'ında Makamlar” DT, Marmara Üniversitesi, İstanbul: Türkiye.
- Çetinkaya, Yalçın. 1995. *İhvân-ı Sâfâ'da Mûsikî Düşüncesi*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Doğrusöz, Nilgün. 2007. “Yusuf Kırşehirî'nin Müzik Teorisi”, DT, İTÜ, İstanbul: Türkiye.
- . 2012a. *Yusuf Kırşehirî'nin Müzik Teorisi*. Kırşehir: T.C. Kırşehir Valiliği Yayını.
- . 2012b. *Mûsikî Risâleleri*. İstanbul: Biksad Yayınları.
- Durmaz, Serhat. 1991. “Son İki Yüzyılda Geleneksel Türk Sanat Musikisinin Makam Dağarındaki Değişmeler”, DT, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir: Türkiye.
- Durmaz, Serhat ve Yavuz Daloğlu ed. 1990. *Gültekin Oransay Derlemesi I: Belleten Türk Küğ Araştırmaları*, İzmir: DD Yayını.
- Encausse, Gerard. 1999. *İnisiyeler için Astroloji: Batılı Gizemci Geleneğin Astrolojik Sırları*. çev. Ercan Arısoy. İzmir: Ege Meta Yayınları.
- Erickson, Raymond ve C. Palisca. 1995. *Musica Enchiriadis and Scolica Enchiriadis*. London: Yale University Press.
- Ezgi, Suphi. 1940. *Nazarî Amelî Türk Mûsikîsi IV*. İstanbul: Hüsniyat Matbaası.
- Fallahzadeh, Mehrdad. 2005. *Persian Writings on Music: A Study of Persian Musical Literature from 1000 to 1500 AD*. Upsala: Upsala Universitet Press.
- Farmer, Henry G. 1925. “The Influence of Music from Arabic Sources”, *Proceedings of the Musical Association*, 52: 89-124.

- Fazlıoğlu, İhsan. 2011. "Osmanlı Coğrafyasında İlmî Hayatın Teşekkülü ve Davud el-Kayserî", *İbn Arabî Geleneği ve Davud el-Kayserî*. ed. T. Koç: 17-43. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Fontana, David. 1994. *The Secret Language of Symbols*. San Francisco: Chronicle Books.
- Godwin, Joscelyn. 1993. *The Harmony of the Spheres: A Sourcebook of the Pythagorean Tradition in Music*. Rochester: Inner Traditions.
- Guthrie, Kenneth S. 1987. *The Pythagorean Sourcebook and Library*. Michigan: Phanes Press.
- . 2011. *Yunan Felsefe Tarihi 1: Sokrates Öncesi İlk Filozoflar ve Pythagorasçılar*. çev. E. Akça. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Gündüz, Şinasi. 2006. *Sabiiler*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Haar, James. 1980. "Music of the Spheres". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 12*. ed. S. Sadie: 835-836. Londra: MacMillan.
- Hagel, Stefan. 2010. *Ancient Greek Music: A New Technical History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hançerlioğlu, Orhan. 2006. *Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Remzi Kitabevi.
- Heninger, S. K. Jr. 1961. "Some Renaissance Versions of the Pythagorean Tetrad". *Studies in the Renaissance*, 8: 7-35.
- Holladay, Richard Le. 1977. "The Musica Enchiriadis and Scholia Enchiriadis: A Translation and Commentary", DT, Ohio State University, Ohio: ABD.
- Hoskin, Michael, ed. 1997. *The Cambridge Illustrated History of Astronomy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- İbn Arabî. 2011. *Nefsini Bilen Rabbini Bilir*. İstanbul: Hayy Kitap.
- İlnitchi, Gabriela. 1997. "Aribo's De Musica: Music Theory in the Cross-Current of Medieval Learning", DT, New York Üniversitesi, New York: ABD.
- İbn Sina. 2004. *Mûsikî [11. Yy.]*. çev. A. H. Turabi. İstanbul: Litera Yayıncılık.
- İhsanoğlu, Ekmeleddin. 2003. *Osmanlı Mûsikî Literatürü Tarihi*. İstanbul. IRCICA Yayını.
- James, Jamie. 1993. *The Music of the Spheres*. New York: Grove Press.
- Kâhya, Esin. 1995. *Modern Kimyanın Kurucusu Cabir b. Hayyan*. Ankara: TDV Yayınları.
- Kalender, Ruhi. 1982. "XV. Yüzyılda Mûsikî Kuramı (Nazariyatı) ve Zeynû'l-Elhân fî İlmî't-Te'lif ve'l-Evzân", DT, Ankara Üniversitesi, Ankara: Türkiye.
- Kamiloğlu, Ramazan. 1998. "Şehri Kırşehrî el-Mevlevî Yusuf ibn Nizameddin ibn Yusuf Rumî'nin Risâle-i Musiki'sinin Transkribe ve Değerlendirilmesi" YLT, İnönü Üniversitesi, Malatya: Türkiye.
- . 2007. "Ahmedoğlu Şükrullâh ve 'Edvâr-ı Mûsikî' Adlı Eseri" DT, Ankara Üniversitesi, Ankara: Türkiye.

- Kantemir, Dimitrie. 2001. *Kitâbu İlmi'l-Musiki alâ Vechi'l-Hurufât [1700]*. ed. Yalçın Tura. İstanbul: YKY.
- Keskiner, Bora çev. 2006. "Risâle-i Edvâr", *Musikişinas*, 8: 33–46.
- Keykavus. 1975. *Kabusnâme 1*. çev. Mercimek Ahmed, ed. A. Özkırımlı. İstanbul: Tercüman Yayınları.
- Kılıç, M. Erol. 2010. *Hermesler Hermes'i: İslam Kaynakları Işığında Hermes ve Hermetik Düşünce*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Kılıç, M. Erol. 2011. *Anadolu'nun Ruhü*. İstanbul: Sûfi Kitap.
- Kırşehirli Yusuf. 2014. *Risâle-i Mûsikî*. ed. O. M. Öztürk, çev. U. Sezikli. Ankara: KTB Yayını (e-kitap, yayıma hazır).
- Kingsley, Peter. 2002. *Antik Felsefe, Gizem ve Büyü: Pythagoras ve Empedokles Geleneği*. çev. Kenan Kalyon. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Koç, Ferdi. 2011. "Sultan III. Selim Hân'ın Terkîb Ettiği Türk Mûsikîsi Makamlarının İncelenmesi", *Ankyra*, 2 (2): 79-100.
- Kutluğ, Y. Fikret. 2000. *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Landels, John G. 1999. *Music in Ancient Greece and Rome*. Londra: Routledge.
- Maalouf, Shireen. 2011. *History of Arabic Music Theory*. Shelbyville: Wasteland Press.
- Mathiesen, Thomas J. 1999. *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- McAlpine, Fiona. 2004. "Beginnings and Endings: Defining the Mode in a Medieval Chant". *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 45 (1/2): 165–177.
- Mengozzi, Stefano. 2010. *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo Between Myth and History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Morewedge, Parwiz. 1992. *Neoplatonism and Islamic Thought*. Albany: State University of New York Press.
- Nasr, Seyyid H. 1985. *İslam Kozmoloji Öğretilerine Giriş*. çev. N. Şişman. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Nasr, Seyyid H. 2011. *İslam'da Bilim ve Medeniyet*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Nasr, Seyyid H. ve O. Leaman. 2007. *İslam Felsefesi Tarihi*. çev. Ş. Öçal ve H.T. Başoğlu. İstanbul: Açılım Kitap.
- Nâyî Osman Dede. 2014. *Rabî-ı Tabirât-ı Mûsikî*. ed. M. Kalpaklı, çev. S. Erguner. Ankara: KTB Yayını (e-kitap, yayıma hazır).
- Okudan, Rifat. 2006. *Sühreverdi Maktul ve İsrakiliğin Dili*. Isparta: Fakülte Kitapevi.
- Oransay, Gültekin. 1966. *Die Melodische Linie und Der Begriff Makam*. Ankara: Küğ Yayınları.
- , 1990. "Makam Kelimesinin Sekiz Küğsel Anlamı", *Gültekin Oransay Derlemesi 1: Belleten Türk Küğ Araştırmaları*. ed. S. Durmaz ve Y. Daloğlu: 56-58. İzmir: DD Yayını.

- Özbudun, Sibel. 2003. *Hermes'ten İdris'e: Bir Dinsel Geleneğin Dönüşüm Dinamikleri*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Özçimi, Sadreddin. 1989. "Hızır bin Abdullah ve Kitâbü'l-Edvâr" YLT, Marmara Üniversitesi, İstanbul: Türkiye.
- Öztuna, Yılmaz. 1987. *Türk Müsıkisi: Teknik ve Tarih*. İstanbul: TPV Yayını.
- Öztürk, Okan Murat. 2008. "Büzürg Makamı: Geleneksel Türk Musikisi'nde Bütüncül Kuram İhtiyacı İçin Analitik Bir Model". *Türk Musikisi'nde Uygulama-Kuram Sorunları ve Çözümleri Uluslararası Çağrılı Kongre Bildiriler Kitabı*: 89-137. İstanbul: Kültür AŞ Yayınları.
- . 2010. "İsfahan Cinsi Bağlamında Geleneksel Teoriye Analitik ve Bütüncül Bakış." *İzmir Ulusal Musiki Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. ed. U. Bora: 279-294. İzmir.
- . 2011. "Osmanlı Musiki Kültüründe Teorinin Temsili Niteliği" *Porte Akademik*, 1 (2): 283-292.
- . 2012a. "Türk Musikisinde Yeni Bir Paradigma İhtiyacı" *Porte Akademik*, 4: 24-59.
- . 2012b. "15. Yüzyıl Osmanlı Musikisinde Şûbe Kavramı ve Hermetik Gelenek" *Doğu Batı Dergisi*, 62: 115-140.
- . 2012c. "The Concept of Şûbe ('Branch') as a Tetrachordal Classification Method in the 15th Century Ottoman Makam Theory." *Maqam: Historical Traces and Present Practice in Southern European Music* (baskıda). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- . 2012d. "Hızır bin Abdullah'ta Saz Düzenleri ve Yansıttığı Ses Sistemi Üzerine Tespitler." *Porte Akademik*, 3 (2): 109-128.
- . 2013. "Reconstruction of the 15th Century Ottoman Makam Theory", Bildiri, 42. *World Conference of the ICTM*, Şangay: Çin.
- Pacholczyk, Jozef. 1996. "Music and Astronomy in the Muslim World", *Leonardo*, 129 (2): 145-150.
- Pekşen, Ahmet. 2002. "Zeynü'l-Elhân İsimli Eserin Metin ve Sözlük Çalışması (Lâdikli Mehmed Çelebi)", YLT, İstanbul Üniversitesi, İstanbul: Türkiye.
- Randel, Don M. 1978. *Harvard Concise Dictionary of Music*. Cambridge: The Belknap Press.
- Phillips, Nancy C. 1984. "Musica and Scolica Enchriadis: The Literary, Theoretical and Musical Sources", DT, New York Üniversitesi, New York: ABD.
- Pingree, David. 1973. "The Greek Influence on Early Islamic Mathematical Astronomy", *Journal of American Oriental Studies*, 93 (1), 32-43.
- Popescu-Judet, Eugenia. 2000a. *Dimitrie Cantemir*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- . 2000b. *Sources Of 18th Century Music*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

- . 2002. *Tanburi Küçük Artın*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- . 2004. *Seydi's Book on Music*. Frankfurt am Main: IGAIW.
- . 2010a. *Three Comparative Essays on Turkish Makams*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- . 2010b. *A Summary Catalogue of the Turkish Makams*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Powers, Harold. 1980. "Mode". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 12. ed. S. Sadie: 376-450. Londra: MacMillan.
- Rowell, Lewis. 1981. "Early Indian Musical Speculation and the Theory of Melody" *Journal of Music Theory*, 25 (2): 217-244.
- Russo, Maria M. 1997. "Hexachordal Theory in the Late Thirteenth Century", DT, Michigan State University, Michigan: ABD.
- Sarıkavak, Kazım. 1997. *Düşünce Tarihinde Urfa ve Harran*. Ankara: TDV Yayınları.
- Sezikli, Ubeydullah. 2000. "Kırşehirli Nizameddin ibn Yusuf'un Risâle-i Mûsikî Adlı Eseri", YLT, Marmara Üniversitesi, İstanbul: Türkiye.
- . 2007. "Abdülkâdir Merâgî ve Câmîu'l-Elhân'ı" DT, Marmara Üniversitesi, İstanbul: Türkiye.
- Shehadi, Fadlou. 1995. *Philosophies of Music in Medieval Islam*. Leiden: Brill Publications.
- Shiloah, Amnon. 1979. *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900) [V. I]*. Münih: G. Henle Verlag.
- . 1993. *The Dimension of Music in Islamic and Jewish Culture*. Hampshire: Variorum Ashgate Publishing.
- Shiloah, Amnon. 2003. *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900) V. II*. Münih: G. Henle Verlag.
- Shumaker, Wayne. 1972. *The Occult Sciences in the Renaissance: A Study in Intellectual Patterns*. Berkeley: University of California Press.
- Sönmez, Burak, ed. *İhvân-ı Sâfâ Risâleleri I*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Şirinova, Zümrüt. 2008. "Şükrullâh'ın İlmü'l-Edvâr'ı" DT, İstanbul Üniversitesi, İstanbul: Türkiye.
- Tarasti, Eero. 1986. "Music Models Through Ages: A Semiotic Interpretation." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 17 (1): 3-28.
- Tekin, Hakkı. 1999. "Lâdikli Mehmed Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyye'si", DT, Niğde Üniversitesi, Niğde: Türkiye.
- Tekin, Erhan. 2007. "Safedî'nin Musiki Teorisinin İncelenmesi" YLT, İTÜ, İstanbul: Türkiye.
- Uludağ, Süleyman. 1999. *İslam Açısından Mûsikî ve Semâ*. İstanbul: Marifet Yayınları.
- Uslu, Recep. 2009. *Saraydaki Kemancı: Hızır Ağa ve Müzik Teorisi*. İstanbul: (yayınevi yok).

- Uygun, M. Nuri. 1990. "Kadıızâde Tirevî ve Mûsikî Risâlesi" YLT, Marmara Üniversitesi, İstanbul: Türkiye.
- . 1996. *Safiyüddin-i Urmevî ve Kitâb-ı Edvâr*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Walbridge, John. 2001. *The Wisdom of the Mystic East: Suhrawardi and Platonic Orientalism*. New York: State University of New York Press.
- Waterfield, Robin, çev. 1988. *The Theology of Arithmetic*. Michigan: Phanes Press.
- Wienpahl, Robert W. 1971. "Modality, Monality and Tonality in the Sixteenth and Seventeenth Centuries", *Music & Letters*, 52 (4): 407–417.
- Wright, Owen. 1978. *The Modal System of Arab and Persian Music A.D. 1250–1300*. Oxford: Oxford University Press.
- . 1992. *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations V. 1: Text*. Londra: SOAS Publication.
- . 2001. *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations V. 2: Commentary*. Londra: Ashgate.
- . 2010. *Epistles of the Brethren of Purity: On Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Yates, A. Frances. 1991. *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. Chicago: Chicago University Press.
- Yekta, Rauf. 1986. *Türk Mûsikîsi*. çev. O. Nasuhioğlu. İstanbul: Pan Yayıncılık.